LES GRANDS ARTISTES
LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

GROS

PAR

HENRY LEMONNIER
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES ET A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)



GROS

I

« On se rappelle que pendant longtemps la peinture, ayant abandonné les riantes et hautes régions de la poésie et de l'histoire, se vit contrainte, comme par enrôlement forcé, de promener ses pinceaux à la suite des armées, de se traîner sur tous les champs de bataille, de parcourir les bivouacs et les camps, de suivre enfin la victoire depuis les cataractes du Nil jusqu'aux embouchures de l'Oder, et l'on se souvient que l'aspect de nos expositions de tableaux ne ressemblait pas mal alors à celui d'un camp ou d'une revue générale de toutes les armes. Alors aussi quelques écrivains avaient la complaisance d'avancer qu'enfin la France avait trouvé sa peinture : comme s'il y avait une peinture qui pût, ainsi que la nature, ne pas être de tous les temps. »

Ces paroles où Quatremère de Quincy se retrouve tout entier, style et idées, c'est Gros expliqué par quelqu'un qui ne le comprenait pas, et c'est aussi une explication des incertitudes, de la grandeur quelquefois, et de la faiblesse souvent de son art.

En effet, vers la fin du XVIIIe siècle, aux approches de l'an 1800, la doctrine esthétique triomphante et dominatrice était celle du classicisme, renouvelée par les œuvres de David et formulée déjà dans les premiers écrits de Quatremère.

Dans cette conception, l'art devait se consacrer à créer des formes parfaites, en s'inspirant de la nature, mais de la nature épurée ; il réalisait ainsi le Beau idéal plastique. Il devait ramener son œuvre à l'observation de la raison, la pénétrer d'une idée philosophique ou d'un sentiment moral élevé ; il atteignait ainsi le Beau idéal intellectuel. Les anciens, Grecs et Romains, ayant donné les modèles incomparables de cette double expression du Beau, l'artiste n'avait qu'à les prendre pour modèles, à les suivre, à les imiter. Ainsi les sujets, la pensée, la forme étaient cherchés en dehors de la réalité courante, considérée comme vulgaire et indigne. Or, précisément avec la Révolution, la réalité, si elle fut par instants grossière, basse ou terrible, se manifesta aussi par des événements d'une nouveauté, d'une puissance et d'une grandeur extraordinaires, et le désaccord éclata entre l'abstraction de la doctrine et l'intensité de vie et d'action des hommes et des choses.

Aussi, quoique les gouvernants de la Révolution aient tenté des efforts dignes de louange pour avoir un art révolutionnaire, quoiqu'il y ait eu plus de productions qu'on ne l'a cru empruntées aux faits contemporains, il n'y eut pas d'art de la Révolution, c'est-à-dire que son esprit ne trouva pas sa véritable expression, sauf dans

quelques œuvres exceptionnelles de David. Lorsque la grande crise fut terminée et qu'avec le Directoire, puis le Consulat, les passions s'abâtardirent d'abord, puis se calmèrent, on put croire que la théorie classique allait reprendre tout son empire sur les intelligences assagies. Et l'œuvre qui, au lendemain de l'expédition d'Égypte, des périls de la France en face de la grande coalition de 1799, s'emparait du public et concentrait toutes les admirations était les *Sabines* de David, exposées cette année même.

Mais à l'effervescence politique succéda l'enthousiasme militaire et l'entraînement des Français vers toutes les manifestations de la gloire. En outre, Napoléon, dès qu'il eut conquis le pouvoir, bien qu'il fût classique d'instinct, ne se contenta pas d'un art dont l'inspiration tout entière eût été indifférente à ses exploits et à la grandeur de son règne, et il ramena les peintres et les sculpteurs — surtout les peintres — à la glorification de ses actes.

Encore une fois, il y avait désaccord entre l'esthétique, toujours plongée dans le culte de la pensée pure, de la froide raison, isolée dans l'antiquité, et l'exaltation belliqueuse, l'élan vers l'héroïsme, le culte de la force en pleine exubérance, qui chez presque tous les Français surexcitaient les sensations.

Est-ce à dire cependant que le classicisme, qui évidemment apportait des entraves à un art nouveau, ne lui ait pas d'autre part fourni quelques éléments de beauté ? D'abord, par sa discipline éducatrice, par sa préoccupation

de la forme pure, il pouvait empêcher l'expression des réalités de se perdre dans la vulgarité. Puis les artistes trouvaient dans l'effort que suppose sa doctrine un ressort très vigoureux, dans ses aspirations vers le grand, dans la hauteur où il plaçait son idéal, quelque chose qui correspondait bien un peu à l'émotion nécessaire pour exprimer l'héroïsme de l'époque.

Mais, pour que se réalisât cet accord des sentiments dans le désaccord des formules, il fallait qu'il se rencontrât un artiste qui, ayant reçu quelque chose de l'éducation classique, en eût été ensuite à demi libéré par les circonstances, un artiste de génie, ou au moins d'instinct, qui, emporté par la force de son tempérament, atteignit à l'idéal à force de se pénétrer du réel.

Gros allait exprimer dans quelques-unes de ses œuvres cet art d'une inspiration si puissante et si originale.

II

Jean-Antoine Gros (1) naquit, le 16 mars 1771, à Paris, où son père, un artiste émigré de Toulouse, était venu s'établir. Il manifesta d'assez bonne heure des dispositions

(1) Les limites et le caractère de ce livre ne nous permettent pas d'indiquer les nombreux ouvrages où il est question de Gros. Actuellement les deux livres à consulter sont celui de Delestre : *Gros, sa vie et ses ouvrages*, 1845 (une seconde édition — illustrée — a paru en 1867), et celui de Tripier-Le Franc : *Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, le grand peintre*, 1880. Ils contiennent l'essentiel pour la bibliographie et pour les œuvres, sans cependant être toujours complets ou bien exacts sur chacun de ces deux points ; mais surtout les deux auteurs manquent de



Cliché Moreau et Cie.

ANTIOCHUS ET ÉLÉAZAR.

(Concours de 1792 pour le prix de Rome.)

pour la peinture, puisqu'il fut très probablement admis à l'atelier de David, vers la fin de 1785, n'ayant pas encore quinze ans. David paraît avoir eu pour lui une véritable affection, et il lui inspira des sentiments de respect, on dirait presque de tendresse filiale, que ni l'âge ni les événements ne purent diminuer; bien au contraire. Au commencement de 1787, Gros entra à l'école de l'Académie de peinture, y concourut à diverses reprises, sans obtenir de succès bien éclatants; il est vrai qu'il était encore très jeune; la même observation doit être faite à propos de son échec au Grand Prix en 1792. A ce moment, la Révolution triomphante bouleversait toutes les organisations; l'Académie de peinture fut emportée comme presque toutes les institutions du passé.

Gros avait alors vingt-deux ans. Quelles influences avait-il subies? Celle de David d'abord, mais pendant un temps relativement court; celle de l'enseignement académique ensuite, mais alors aussi vacillant et incertain que les événements politiques. D'autre part, il avait connu par son père un certain nombre d'artistes, entre autres l'aimable Mme Vigée-Le Brun, qui continuait quelque chose des traditions du XVIIIe siècle. Son mari, Le Brun, était mar-

méthode et d'esprit critique, et leurs ouvrages sont gâtés par des préoccupations vraiment trop apologétiques. Tout en reconnaissant ce que nous leurs devons, nous ne nous en sommes servi qu'en les contrôlant, et nous nous sommes attaché à ne garder que les faits vraiment certains et utiles à connaître, à écarter les anecdotes controuvées, les sentimentalités qui fausseraient le personnage que nous étudions. Et, puisqu'il s'agit d'un artiste, nous avons surtout essayé de le comprendre et de montrer, après d'autres, la signification de son œuvre, autant que le permet un résumé.

chand de tableaux et avait surtout des Flamands, des Hollandais, des Vénitiens, très à la mode à cette époque. Le père de Gros lui-même possédait une assez belle collection, où figuraient également des Flamands, des Hollandais, et où Boucher et Fragonard étaient représentés. Il l'avait, il est vrai, vendue en 1778 (on en a le catalogue imprimé), mais elle montre au milieu de quelle atmosphère artistique le jeune Gros fut élevé. Son éducation, en somme, avait été assez libre, la discipline scolaire pas très forte, et elle cessa à l'âge qui est pour la plupart des esprits celui de la formation décisive. D'autre part Gros, né en 1771, n'allait pas être comme quelques-uns de ses prédécesseurs, Vincent, Suvée, partagé entre l'art auquel Boucher a attaché son nom et la révolution artistique accomplie sous celui de David. Au moment où il sortait à peine de l'enfance, celle-ci triomphait déjà, puisque les *Horaces* datent de 1784, le *Brutus* de 1789.

Au début de 1793, Gros se trouvait dans une situation très critique. Outre qu'il était presque sans ressources (son père avait été ruiné comme tant d'autres, et Tripier-Le Franc dit qu'il mourut en 1793 même), il se sentait suspect en ce temps de Terreur. En effet, par sa famille, par ses relations, il avait plutôt des attaches avec le monde de l'ancienne cour. S'il se tenait en dehors de la politique, à un moment où il était aussi périlleux de s'abstenir que d'agir, il paraît certain qu'il ne donnait aucun gage aux idées révolutionnaires, que quelques-uns de ses camarades, Gérard par exemple, avaient affecté



SAÜL ET DAVID.

(Salon de 1822.)

d'embrasser avec fanatisme. Il ne songeait qu'à s'éloigner de Paris pour échapper aux dangers que son imagination grossissait peut-être. David, alors tout-puissant, s'entendit avec un autre artiste républicain, Renou, pour lui faire délivrer un passeport, le 26 janvier 1793. Le prétexte était la nécessité de continuer ses études en Italie.

Gros resta quelque temps dans le Midi, à Nîmes, à Montpellier, à Marseille ; il n'arriva que le 19 mai 1793 à Gênes, qu'il quitta peu après pour Florence. Là on sait qu'il dessina aux Musées, connut Alfieri et la comtesse Albani, fit quelques portraits, dont celui du comte Malakowski, président de la Diète de Pologne. En même temps, il composait un *Young auprès du cadavre de sa fille*, s'essayant au romantisme naissant, comme il était retourné jusqu'à la tradition poussinesque, en esquissant en 1791 des *Bergers d'Arcadie*. Rien de son originalité ne se dégageait encore. Vivant péniblement à Florence, mal vu de la foule, comme l'étaient les Français en Italie, en 1793 et 1794, il revint à Gênes, où il devait rester jusqu'en 1796. Il trouvait là ses protecteurs du premier séjour, le banquier suisse Meuricoffre et sa femme ; il y connut le ministre plénipotentiaire et le consul de France, y fit quelques portraits.

Cependant la Révolution, après avoir résisté victorieusement à la coalition européenne, reprenait l'offensive contre elle ; au commencement de 1796, Bonaparte était nommé commandant en chef de l'armée d'Italie. En

avril et mai, il avait presque anéanti les deux armées autrichienne et piémontaise qui lui étaient opposées, il était entré triomphalement à Milan et s'était empressé d'y appeler sa femme Joséphine, qu'il avait dû quitter après quelques jours de mariage. Joséphine — qui se hâta lentement de le rejoindre — passa par Gênes. Gros lui fut présenté ; elle l'emmena avec elle et le présenta à son tour à son mari, en juillet 1796. Bonaparte, qui affectait déjà d'être autre chose qu'un soldat, prit Gros sous sa protection, l'adjoignit en 1797 à la commission chargée de rechercher les objets d'art en Italie et de rassembler ceux que les traités signés avec les princes de la péninsule mettaient à la disposition de la France ; plus tard Gros fut nommé inspecteur aux revues. A ces divers titres, il parcourut l'Italie du Nord, alla un moment à Rome, puis revint se fixer à Milan jusqu'en 1799. A cette époque appartiennent le premier portrait de Bonaparte, *Bonaparte à Arcole* (1), qui fut gravé par Longhi à Milan dès 1798, une esquisse : *Malvina pleure, aux accords de la harpe d'Ossian qu'elle touche de ses doigts, la mort d'Oscar, son époux, étendu à ses pieds* (encore du romantisme), et des sujets de plein classicisme : *Alexandre et Bucéphale*, *Timoléon et Timophane.*

Conquise par Bonaparte en 1796 et 1797, l'Italie allait être perdue par les Français en 1799. L'arrivée des Russes

(1) Il en existe deux exemplaires, l'un au Louvre, l'autre à Versailles, le premier ne dépassant guère le buste, le second presque en pied. C'est celui-ci qui a été reproduit dans la gravure de Longhi.



Cliché Neurdein.

BONAPARTE A ARCOLE.
(Musée du Louvre.)

de Souvarow et leur jonction avec les Autrichiens rejetèrent les armées du Directoire de Vérone sur Milan, et bientôt sur les Alpes et les Apennins; Naples, Rome et Florence, un moment occupées, étaient du même coup perdues. Gros fut entraîné dans la déroute et se réfugia de nouveau à Gênes, en mai 1799; il s'y trouvait encore lorsque Masséna y fut bloqué par les Autrichiens, en avril 1800. On sait ce que furent les souffrances et les horreurs de ce siège. Après la capitulation, signée le 4 juin 1800, Gros quitta la place sur un navire anglais, qui le transporta à Antibes, où il tomba gravement malade. Il resta quelque temps à Marseille pour se rétablir et ne revint à Paris qu'en octobre 1800.

III

Les huit années passées en Italie sont capitales dans la formation du génie de Gros, et presque exceptionnelles dans une existence d'artiste. Ce n'est pas qu'il y ait beaucoup travaillé : ses amis lui reprochaient d'être paresseux (il le sera toute sa vie); mais sa nature, pourrait-on dire, s'était épanouie en liberté. Pendant huit ans, il avait échappé au doctrinarisme de l'École ; il avait vécu à Gênes, à Florence, à Milan, c'est-à-dire dans des villes de physionomie très variée, et qui offraient aux yeux les spectacles d'un art très spontané. Il n'avait fait que passer à Rome : grand avantage à une époque où l'on n'y séjournait point sans subir la mainmise de l'antiquité et, ce qui était plus

grave, de l'esprit archéologique. A Gênes même, en même temps que les œuvres d'un art italien décadent, mais très vibrant, il avait rencontré des Rubens et reçu une impression artistique, qui ne s'effaça jamais : le « sublissime » Rubens, écrivait-il à un ami. Son admiration était assez connue pour que David à ce moment même s'en préoccupât et lui fît écrire d' « oublier un peu Rubens et de regarder Raphaël ». D'autre part, il avait assisté aux splendeurs, aux misères, aux réalités de la guerre, et vu Bonaparte dans la jeunesse éclatante de sa gloire. Or, il avait plus que personne le tempérament sensitif, aussi bien que l'âme sensible : autant les idées et les abstractions laissaient froid et stérile son esprit, autant il était apte à dégager des choses concrètes ce qu'elles offrent à l'imagination et ce qu'elles contiennent de passion.

Les temps étaient plus favorables que jamais à l'éclosion et au développement d'un art réaliste inspiré des faits contemporains. Sans parler du rayonnement de la gloire nationale, de la grandeur des événements, de leur retentissement, du choc qu'ils produisaient dans les âmes en les élevant au-dessus des vulgarités de la vie, il y avait, même pour la partie technique de la peinture, des éléments précieux dans les choses du moment. Les hommes, exercés depuis des années au métier des armes, étaient robustes ; leur corps prenait instinctivement et facilement de belles attitudes, à la fois nobles et naturelles. Quels modèles pour un artiste qu'un Murat, un Las-



Cliché Braun, Clément et Cie.

ESQUISSES PEINTES.
(Musée de Montpellier)

salle, un Marbot! Ajoutons les uniformes de couleurs variées, chamarrés d'or et d'argent, les pelisses de fourrure dont les guerres d'hiver introduisirent la mode, la fantaisie et la richesse des armes pour les officiers supérieurs; voilà une source féconde de pittoresque et de couleur. Enfin, les armées se portèrent des plaines de l'Italie aux sables du désert égyptien, du Rhin au Danube et à la Vistule, autant de motifs de paysages sans cesse renouvelés.

David, Girodet, Gérard et bien d'autres artistes secondaires ont été appelés comme Gros à représenter les grandes scènes de leur époque. Mais, ou bien leur imagination, comme il arriva pour Gérard, était sèche et froide, ou bien, comme David et Girodet, ils furent gênés par leur esthétique tournée tout entière vers l'antiquité. D'ailleurs, ils ne connaissaient que par ses côtés officiels cette histoire qu'ils interprétaient. Ils n'avaient jamais vécu la vie militaire, jamais été sur un champ de bataille, jamais eu la vision directe des choses ; ils ne les reconstituaient que dans un arrangement factice d'atelier. Gros, au contraire, était préparé par toute sa jeunesse à être le héraut vrai et dramatique des gloires impériales.

Jusqu'au moment où il entra délibérément dans la voie de l'histoire contemporaine, son talent fut indécis. L'exposition de 1801, la première à laquelle il prit part, montre précisément chez lui cette hésitation, qui devait se poursuivre jusqu'à la fin de sa vie, entre l'art archéologique et l'art vivant. Il y envoya le *Bonaparte à Arcole*, œuvre

remarquable, qui ne fut pas remarquée autant qu'elle méritait de l'être, et une *Sapho se précipitant du rocher de Leucade*, qui suscita toutes sortes de plaisanteries ou de calembours satiriques chez les petits salonniers : « Tableau trop vert, qui fait penser que le peintre était gris » ; — « Le tableau appartient à l'auteur (disait le livret); je le crois bien ! » — « Pour détruire cette peinture, Le Temps devrait prendre sa faulx. » Tout cela d'un goût fort médiocre, mais bien significatif de l'opinion moyenne. On ajoutait d'ailleurs que l'auteur avait « un vrai talent ». Notons qu'à la dernière exposition où figurera Gros, en 1835, alors qu'il enverra le *Diomède* et l'*Acis et Galatée*, on dira de lui presque exactement ce qu'on en disait à son premier Salon. On proclamera son « vrai talent », mais on attaquera, avec quelle âpreté cette fois, parce qu'il est un artiste en vue, les sujets choisis, et la pauvreté, le ridicule même de leur conception. En fait, de la *Sapho* à l'*Acis et Galatée* ou au *Diomède*, comme de l'*Eléazar* au *Saül*, il n'y a qu'une différence d'exécution. Esthétiquement, les œuvres pourraient être interverties dans leurs dates.

Mais, en 1802, dans la pleine force de sa jeunesse — il avait trente et un ans — Gros allait prendre une revanche éclatante du demi-échec de 1801 et révéler, comme par un élan de sève naturelle, son vrai génie artistique.

Quelques hommes d'État, au cours de la Révolution, avaient déjà pensé que les événements contemporains offraient aux peintres ou aux sculpteurs une matière au moins aussi ample et aussi belle que l'antiquité. David lui-



Cliché Braun, Clément et Cie.

ESQUISSE PEINTE.

(Musée de Montpellier.)

même avait été entraîné inconsciemment, par sa passion républicaine, à peindre, après *Brutus* et *les Horaces*, *le Serment du Jeu de Paume*, le *Marat*, le *Bara*. Le ministre Benezech en 1796 disait aux artistes : « La liberté vous invite à retracer ses triomphes : transmettez à la postérité les actions qui doivent honorer votre pays. Quel artiste français ne sent pas le besoin de célébrer la grandeur et l'énergie que la nation a déployées, la puissance avec laquelle elle a commandé aux événements et créé ses destinées? Les sujets que vous preniez dans l'histoire des peuples anciens se sont multipliés autour de vous. Ayez un orgueil, un caractère national, peignez notre héroïsme, et que les générations qui vous succéderont ne puissent vous reprocher de n'avoir pas paru français dans l'époque la plus remarquable de notre histoire. »

Ces déclarations s'accordaient avec un sentiment exalté des hommages dus aux héros illustres ou obscurs que la Révolution avait suscités.

C'est ainsi qu'en l'an VIII, un arrêté des consuls décida que dans chaque chef-lieu de département, sur la plus grande place, une colonne serait élevée « à la mémoire des braves du département morts pour la défense de la patrie et de la liberté ».

Napoléon devait reprendre quelques-unes de ces idées pour les appliquer au profit de sa gloire personnelle. On sait que, lorsqu'il établit en 1804 le concours pour les prix décennaux à distribuer en 1810, il divisa les sujets de

peinture en « sujets d'histoire », c'est-à-dire classiques, et « sujets honorables pour le caractère national », c'est-à-dire tirés des événements contemporains. Cette conception apparaît dès l'origine de son pouvoir, car un arrêté pris au début de l'an IX mit au concours la représentation du combat de Nazareth, où Junot, le 8 avril 1799, avait, avec 500 hommes, résisté victorieusement à plus de 6 000 Turcs.

Gros concourut et commença par rechercher sur le combat les renseignements les plus précis ; il consulta Junot lui-même, Denon, qui avait accompagné Bonaparte en Égypte. On conserve aux archives du Musée de Nantes, où est placée l'esquisse, des documents qui viennent de Gros : un extrait de la Correspondance d'Égypte, le plan du champ de bataille certifié conforme par Junot, un plan géométral et un plan perspectif de l'engagement. Cette préoccupation de l'exactitude, ce souci de se conformer, dans la représentation artistique d'une action militaire, aux réalités de la tactique et de la stratégie, c'est un fait en partie nouveau, si l'on ne tient pas compte de certaines œuvres du XVIIIe siècle, qui sont plutôt des procès-verbaux figurés que des tableaux, et si l'on ne remonte pas jusqu'au XVIIe siècle et à Van der Meulen. On le retrouve dans les tableaux où le général Lejeune a peint un grand nombre de combats des campagnes de la Révolution et de l'Empire, dans certaines toiles de Carle Vernet et dans toute la série d'œuvres médiocres, produites par des artistes aussi nombreux qu'ignorés



Cliché Neurdein.

LA PRINCESSE LUCIEN BONAPARTE.
(Musée du Louvre.)

aujourd'hui, qui essayèrent de se faire les historiographes des campagnes de Napoléon. Mais à cela s'ajoute dans ce *Combat de Nazareth* (1), où les libertés concédées à l'esquisse permirent à Gros de s'abandonner à lui-même, la force et la fougue du dessin, la puissance de la couleur, la grandeur épique, la poésie dans la vérité. Les masses de cavalerie et d'infanterie se meuvent tactiquement, bien que tout se subordonne aux lois de la composition artistique et aux harmonies nécessaires de la couleur. Le mérite admirable consiste à avoir su saisir dans le réel de la bataille le « moment esthétique ». Nous reviendrons sur ce point.

Son projet fut choisi à l'unanimité, le 8 décembre 1801, celui d'Hennequin seul fut mis un moment en balance, et il avait commencé la toile définitive, lorsqu'un avis reçu de Denon interrompit son travail. On a dit que Bonaparte, après réflexion, n'avait pas été très satisfait de voir glorifier avec cet éclat un exploit qui n'était point le sien. Toujours est-il qu'il commanda presque immédiatement le tableau qui devait être si célèbre, sous le nom de *Pestiférés de Jaffa.* On connaît l'épisode : dans l'expédition de Syrie, en 1799, la peste se déclare à Jaffa, où se trouve l'armée ; pour réconforter le moral des soldats, épouvantés par le caractère épidémique du mal, Bonaparte va visiter l'hôpital et touche de sa main la plaie d'un pestiféré. Gros fit sur ce sujet deux esquisses successives,

(1) Musée de Nantes (Voir plus loin, p. 117).

la première très simple : une chambre nue, quelques malades, Bonaparte prenant dans ses bras le corps d'un soldat. C'était à la fois assez vide, et exagéré dans l'attitude de Bonaparte. La seconde est celle du tableau ; il n'est pas difficile de sentir à quel point elle est plus riche, plus pittoresque et plus vraisemblable.

Exposés au Salon de 1804, les *Pestiférés* (1) furent pour Gros l'occasion d'un triomphe éclatant. Le lendemain de l'ouverture de l'exposition, on trouva une palme attachée au cadre par les artistes, et ils se réunirent pour offrir à l'auteur du tableau un banquet confraternel, où leur admiration s'épancha en prose et en vers, à la façon toujours sentimentale et grandiloquente de l'époque. Denon, alors directeur des Beaux-Arts, écrivit spécialement à l'Empereur pour lui faire savoir le grand succès de l'œuvre.

La presse fut, presque sans exception, enthousiaste : « Observe ce style de Titien, et avoue qu'il remporte les suffrages de tout le monde avec raison. » C'était là la note générale, accompagnée cependant de quelques réserves, qui nous semblent aujourd'hui assez singulières, mais qui s'expliquent par l'esthétique du temps. On critiqua les « trivialités » qu'on croyait découvrir dans quelques détails ou dans quelques personnages, et le « manque d'unité et d'ensemble », traduisons le pittoresque, la variété des épisodes et l'instinct des réalités, qui font préci-

(1) Le titre exact était : *Bonaparte, général en chef de l'armée d'Orient, au moment où il touche une tumeur pestilentielle, en visitant l'hôpital de Jaffa* (Musée du Louvre).



Cliché Neurdein

LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA.
(Musée du Louvre.)

sément que cette page est vivante. Seul, le critique des *Débats* blâma la manifestation des artistes et fit des efforts pénibles pour trouver dans l'histoire des exemples de méprises sur la valeur des œuvres les plus admirées d'abord. Il fut solennel et aigre, et ne donna d'ailleurs que des raisons assez pauvres de son mécontentement.

En 1806, Gros exposa la *Bataille d'Aboukir* (1), dont le succès fut grand, sans égaler le retentissement des *Pestiférés*.

« Le tableau, disait un critique, est une belle page de l'histoire ou plutôt un chant de poème épique. » — « Ce tableau nous renvoie tous à l'école, sous le rapport du coloris, écrivait un artiste... C'est la couleur de la nature. » — « Le coloris rappelle Rubens, le dessin Jules Romain. » Mais, d'autre part, on reprochait à Gros un peu de confusion, et on le renvoyait à son tour à l'école de Le Brun, dans la bataille d'Arbelles. On l'engageait à s'attacher à « la science de la distribution des ombres et de la lumière, qui met en harmonie tous les objets ». Ou bien on lui reprochait « le manque absolu de perspective dans le groupe du Pacha », un « coloris çà et là trop rosé ». Ce n'était pas hostilité de critiques malveillants, car on reconnaissait dans l'œuvre « des beautés de premier ordre ». Girodet, qui avait été très attaqué à propos du *Déluge* exposé au même Salon, entreprit de se défendre et de défendre son ami Gros ; il publia *la Critique des Critiques du Salon*

(1) Titre exact : *Charge de cavalerie exécutée par le général Murat à la bataille d'Aboukir, en Égypte* (Musée de Versailles).

de 1806, qui contenait quelques idées fort justes et, en certaines parties, une esthétique plus indépendante qu'on ne l'attendrait de lui. Il s'élevait particulièrement contre la comparaison qu'on faisait entre Gros et Le Brun, à l'avantage du dernier, et déclarait que la *Bataille d'Aboukir* était autrement vraie, autrement poétique, autrement héroïque que l'*Arbelles* ou l'*Issus* si vantés.

Il n'en faut pas moins avouer que, si Girodet avait raison, car l'œuvre est belle, les critiques n'avaient pas tout à fait tort. C'est bien en effet le « coloris rosé », une tonalité générale à la fois brillante et froide, une touche raide et sèche, qui frappent désagréablement l'œil à la première vue du tableau. Il manque d'harmonie et de plans. Ces défauts peuvent-ils s'expliquer en partie par des restaurations exagérées ou maladroites? La *Bataille d'Aboukir* eut des destinées fort agitées : emportée par Murat, lorsqu'il fut devenu roi de Naples, et placée dans un de ses palais, elle fut, à la chute de Murat, reléguée dans les combles. Lorsque quelques curieux étaient admis à la voir, le concierge la déroulait et les visiteurs marchaient dessus pour distinguer les différents épisodes. Stendhal raconte une visite de ce genre, en 1824, et la forte impression qu'il en ressentit. Gros racheta ensuite son tableau, puis le vendit, en 1833, à la direction des Musées royaux qui, en le destinant à Versailles, eut à le faire remettre en état. Dans ces vicissitudes, on ne sait pas quelles libertés les restaurateurs ont prises avec la toile.

Seulement la composition dans tout cela resta intacte

or elle est incontestablement très enchevêtrée. Il y a tout particulièrement dans le groupe central une combinaison de jambes de cheval, de bras et de tête d'homme, qui fait penser à celles des jeux de patience. C'étaient des tours de force auxquels se complaisaient les artistes pour démontrer leur science et leur virtuosité. On voit quelque chose de tout semblable et de plus compliqué encore, s'il est possible, dans la *Révolte du Caire*, de Girodet.

Un ou deux détails signalés par Gros ou par les salonniers nous permettent de saisir une fois de plus son procédé de composition et de préparation. Des lettres de lui montrent combien il avait cherché à être exact dans le costume et le décor, mais on sait d'autre part que l'épisode du Pacha se précipitant au milieu de la mêlée pour ramener ses soldats — la figure du Pacha est d'ailleurs une des plus vivantes et une des plus vraiment dramatiques qu'il ait peintes — était de son invention propre.[1]

En 1807, Napoléon, qui venait d'être vainqueur à Eylau, fit mettre au concours la représentation de la bataille ou plutôt de son épilogue, car le programme très formel était ainsi conçu : « Le lendemain de la bataille d'Eylau, l'Empereur, visitant le champ de bataille, est pénétré d'horreur et de compassion à la vue de ce spectacle. Sa Majesté fait porter des secours aux Russes blessés. Touché de l'humanité du vainqueur, un jeune Lithuanien lui témoigne sa reconnaissance avec l'accent de l'enthousiasme. Dans le lointain, on voit les troupes françaises qui bivouaquent sur

le champ de bataille, au moment où Sa Majesté va passer les troupes en revue. »

Programme étrange, lorsqu'on y pense, où, en célébrant l' « humanité » du vainqueur, on rappelait surtout les horreurs de la guerre, mais qui est d'accord avec le ton du Bulletin écrit par Napoléon, le soir de la victoire.

Lorsque le concours s'ouvrit, vingt-cinq concurrents se présentèrent, parmi lesquels Meynier et Thévenin, qui jouissaient alors d'une grande réputation, Debret, Hersent, Camus, etc. Gros fut classé le premier ; son tableau figura au Salon de 1808 (1). Il marque le point culminant de sa carrière, l'artiste était dans la pleine force de l'âge ; il avait trente-sept ans.

Le succès fut grand, moins incontesté qu'on ne serait disposé à le croire aujourd'hui. L'Empereur cependant, lorsqu'il vint visiter l'exposition, décora Gros de sa main. Mais certaines critiques sont une fois de plus caractéristiques de la théorie classique. Xavier Fabre, un élève de David, commençait bien par écrire : « Notre École, qui compte parmi ses maîtres de très grands dessinateurs, n'avait pas encore formé un coloriste qu'on pût opposer aux modèles vénitiens ou flamands », et il trouvait dans Gros le coloriste appelé « à se placer un jour non loin des Rubens et des Titien ». Mais aussi il lui reprochait de ne pas avoir donné aux morts et aux blessés du premier plan des formes assez nobles et assez élégantes ! Disons tout de suite

(1) *L'Empereur Napoléon visite le champ de bataille d'Eylau* (9 *février* 1807) *avant de passer la revue des troupes* (Voir plus loin, p. 97).

qu'à propos de la *Prise de Madrid*, exposée en 1810, Guizot écrira : « Tout est là d'une vérité rare, mais on y chercherait en vain quelque beauté... Un moine... prouve encore mieux peut-être que cette trivialité est un défaut naturel de l'imagination du peintre... Il y a, si j'ose le dire, quelque chose de profondément ignoble dans cet embonpoint attribué à un suppliant. » Observation inexacte d'ailleurs, car nous avons en vain cherché dans le tableau ce moine si gras. Ne le fût-elle pas, elle semble en elle-même quelque peu saugrenue, mais elle fait toucher du doigt la profonde incompatibilité entre les exigences normales de la peinture d'histoire contemporaine et les doctrines classiques du temps. Ce que Guizot aurait dû dire, c'est que les figures des Espagnols sont déclamatoires jusqu'à l'outrance et que, en exagérant l'expression des sentiments de farouche et féroce patriotisme dont ils avaient donné tant de preuves, Gros en a fait des traîtres de mélodrame.

Dans la *Bataille d'Eylau*, le peintre n'avait pas dépassé les limites de l'art ni forcé par trop la note expressive. Si certains personnages du premier plan ont le double défaut de ne pas être à l'échelle (ils paraissent colossaux) et de manquer de simplicité ou de naturel, Napoléon, Murat, les généraux ou officiers de son entourage sont admirables de justesse et de réalité. L'artiste a rendu les différents caractères avec une discrétion et une finesse d'analyse qui sont presque d'un psychologue, mais d'un psychologue qui est peintre. Quant à l'horizon de brume

et de neige, au ciel bas et nuageux, à la vaste plaine, avec les villages où fument encore les incendies, aux longues files de l'armée qui se déroulent, c'est certainement un des beaux paysages qui aient été conçus. Il contribue à la poésie épique du sujet, en même temps qu'il fond et atténue dans une harmonie grise les parties parfois trop vibrantes du premier plan.

Pour mieux sentir la beauté et l'originalité de cette grande page, où les quelques défauts mêmes sont comme la marque de la personnalité de l'auteur, il suffirait de la comparer aux autres tableaux de la bataille d'Eylau, qui furent très nombreux, qu'ils aient été ou non composés à l'occasion du concours.

La *Bataille des Pyramides* (1), exposée en 1810 avec la *Capitulation de Madrid* (2), fut assez froidement accueillie. Mais Gros restait très à la mode dans la société impériale et surtout dans le monde militaire. L'Empereur et Joséphine le protégeaient, les membres de la famille Bonaparte étaient avec lui en rapports presque affectueux; il connaissait intimement les Berthier, Denon, qui saisissait toutes les occasions de le faire valoir. Aussi recevait-il de toutes parts des commandes : en 1804-1806, portraits de Lucien Bonaparte et de sa famille, de Duroc, de Masséna ;

(1) Le tableau appartient au Musée de Versailles, où il a été exposé jusqu'en 1870 et où il va être réexposé. Mais, la direction des Musées, en le désignant pour Versailles sous Louis-Philippe, exigea de Gros deux agrandissements à droite et à gauche. Ils furent dessinés et peut-être commencés par lui peu avant sa mort. Debay les termina. Ce fut l'occasion de longues difficultés avec la liste civile.

(2) Musée de Versailles.



BATAILLE D'ABOUKIR.
(Musée de Versailles.)

en 1807-1809, du général Lassalle, du pianiste Zimmermann, du général Lamarque, de l'impératrice Joséphine, du comte Youssoupoff, un grand seigneur lithuanien ; en 1812-1813, de Murat, de la comtesse de Lassalle, du maréchal Victor, de l'intendant général Daru, du général Fournier-Sarlovèze (1). Il représenta à plusieurs reprises le roi Jérôme de Westphalie et la reine sa femme. Berthier lui demanda de peindre en 1808 la bataille de Marengo ; en 1809, celle de Friedland ; en 1810, celle de Wagram. Il semble que seule cette dernière ait été exécutée (2). En même temps, il exposait en 1812 l'*Entrevue de Napoléon et de l'empereur François Ier en Moravie après la bataille d'Austerlitz en 1805* (3), et s'essayait dans la peinture historique rétrospective avec *Charles-Quint venant visiter l'église de Saint-Denis, où il est reçu par François Ier* (4).

Les salonniers restaient pour la plupart très élogieux.

(1) Duroc, Daru (tous deux au-dessous du médiocre), le maréchal Victor, Jérôme et la reine sa femme sont au Musée de Versailles, Fournier-Sarlovèze, au Louvre. Les portraits de Gros furent extrêmement nombreux et sont aujourd'hui disséminés dans les Musées de province avec quelques-unes de ses œuvres (Grenoble, Besançon, Marseille, Montpellier, Angers, Nantes, etc.), ou dans des collections particulières. Nous devons nous borner à indiquer qu'il y aurait sur ce point une étude à faire, mais qui ne modifierait pas le jugement sur Gros, la proportion du très bon et du très mauvais étant celle qu'on observe dans ses œuvres connues. Ce qui serait plus instructif, ce serait de retrouver les esquisses et dessins de l'artiste.

(2) Nous n'avons pu sur ce point obtenir aucun renseignement.

(3) Musée de Versailles. Il est intéressant de comparer l'œuvre de Gros à celle de Prudhon (Musée du Louvre) sur le même sujet. Les deux ne valent pas grand'chose.

(4) Musée du Louvre (et aussi deux dessins à la plume sur le même sujet, dont un représente Charles-Quint et François Ier à cheval se dirigeant vers l'église qu'on aperçoit dans le fond).

A propos du *François Ier et Charles-Quint* : « La palme de l'exposition appartient à cette production intéressante. » — « Tableau charmant et au-dessus de tout ce que l'artiste a produit. » — « Jamais il (Gros) n'avait réuni à un tel point l'éclat à l'harmonie, la vigueur et la solidité du ton à la transparence. »

Cependant les théoriciens du classicisme se réservaient. Ils reprochaient à Gros d'abandonner les grandes traditions et les sujets d'un caractère élevé. En 1809, à la mort de Vien, ayant posé sa candidature à l'Institut, il échoua de très loin contre l'obscur Ménageot. Pourtant la section de peinture, jugeant mieux que la classe des Beaux-Arts réunie, l'avait proposé en seconde ligne, mettant en première Prudhon et Girodet, en troisième seulement Ménageot, et Gérard en quatrième. En 1812, après la mort de l'acteur Monvel, la section de peinture, appelée à désigner un candidat, présenta Gérard, Girodet, Gros, Guérin et Prudhon, dans l'ordre alphabétique. La classe élut Gérard avec 25 voix, contre 2 à Girodet et 1 à Gros !

Dans son rapport à l'Empereur, en 1808, Le Breton écrivait : « De l'abondance, une sorte de fougue, un grand éclat caractérisent le talent de M. Gros. Son dessin est animé, sa couleur est riche, ses effets sont puissants. Mais à côté de la facilité, gît pour l'ordinaire un écueil dangereux, et il sera certainement utile à ce jeune peintre doué de si beaux dons d'en modérer l'emploi. Il impose au premier aspect l'admiration, comme tout ce qui porte le type du grandiose ; mais par sa nature l'admi-



BONAPARTE AUX PYRAMIDES. (État primitif.)
(Musée de Versailles.)

ration s'épuise bientôt, et la raison, qui étend son empire sur les actes eux-mêmes, vient ensuite examiner la conception du sujet, l'ordonnance et jusqu'aux détails d'exécution... Les grands tableaux que ce peintre a exposés, depuis celui de l'Hôpital de Jaffa, ont essuyé des reproches sous ce rapport et ont même donné des craintes. » Le Breton ajoute, il est vrai, que Gros a le droit de prétendre au plus haut rang, qu'il a un avantage presque unique aujourd'hui, la puissance des moyens nécessaires pour exécuter les plus grandes compositions ; il ne le discute pas moins, dans des termes d'ailleurs singuliers. Et il n'a, par contre, que des éloges pour la *Psyché* ou les *Trois âges* de Gérard (1).

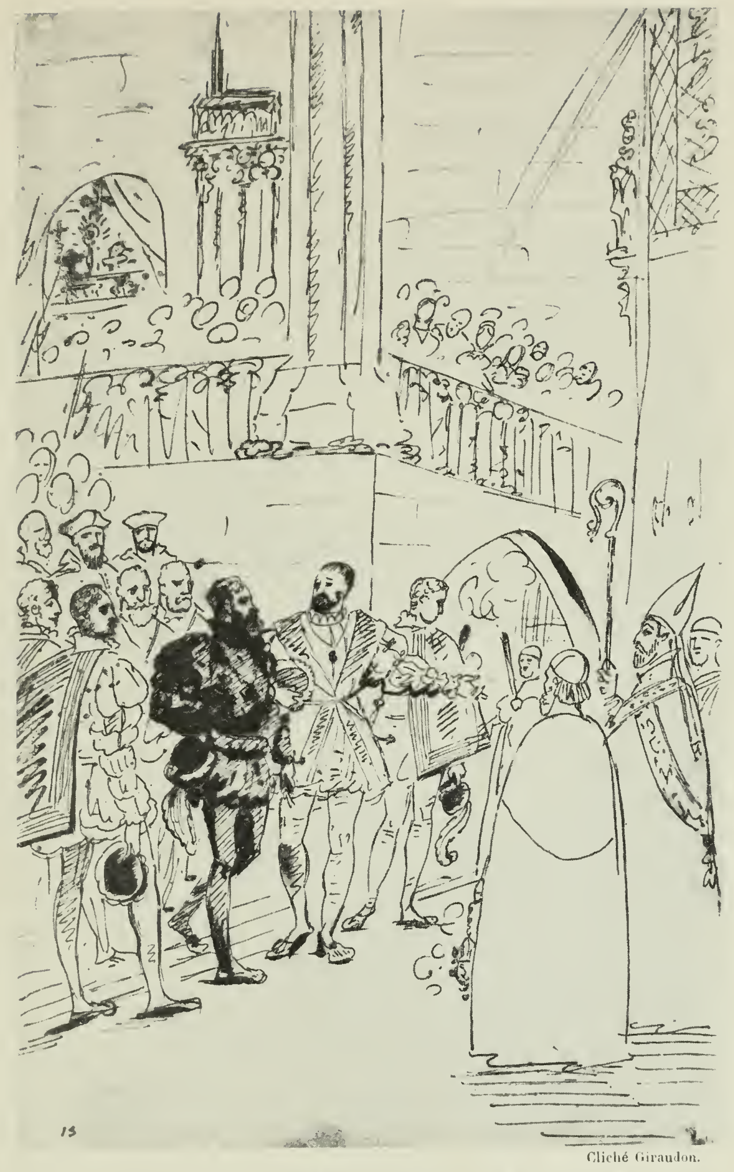
La commission chargée en 1809-1810 de décerner les Prix décennaux ne fut favorable à Gros qu'avec des restrictions. Nous avons dit que les sujets à présenter étaient divisés en « sujets d'histoire » (classiques) et « sujets honorables pour le caractère national ». Dans cette seconde catégorie figuraient *l'Empereur saluant des blessés ennemis*, par Debret, l'*Allocution de l'Empereur à ses troupes*, par Gautherot, *le Maréchal Ney et les soldats du 76e de ligne retrouvant leurs drapeaux dans l'arsenal d'Insprück*, par Meynier, *l'Empereur recevant les clefs de la ville de Vienne*, par Girodet, le *Tableau du Sacre*, par David, la *Peste de Jaffa*, la *Bataille d'Aboukir*, et la *Bataille d'Eylau*, par Gros.

(1) Le Breton, *Rapport sur les Beaux-Arts*, 1808.

On ne pouvait hésiter qu'entre David et Gros, et une lettre de Bertin au peintre Fabre nous apprend que tous deux s'agitaient beaucoup pour faire attribuer aux *Sabines* le prix de peinture historique, à *Jaffa* le prix de peinture nationale. Mais la commission, assez hostile à David, avait décerné le premier prix à Girodet pour les « sujets d'histoire », et n'avait classé les *Sabines* qu'au second rang. Il n'était pas possible d'écarter entièrement des plus hautes récompenses celui qu'on appelait le Réformateur de la peinture, et de le classer après son élève Gros, alors qu'on l'avait déjà classé après son élève Girodet. On attribua donc le Prix au *Sacre*, et de là viennent peut-être les termes assez embarrassés du jugement à propos des *Pestiférés de Jaffa* et de la *Bataille d'Eylau.*

Gros cependant rencontra l'occasion de donner des gages au classicisme et de revenir à ce qu'on appelait autour de lui le grand art. L'Empereur, qui s'attachait à restaurer certains monuments célèbres de l'ancien régime — encore une manière d'en prendre possession, — avait décidé de rendre Sainte-Geneviève au culte et de restaurer ou plutôt de terminer l'édifice. En 1813, l'Exposé de la situation de l'Empire dira : « L'église de Sainte-Geneviève, celle de Saint-Denis, le palais de l'archevêché et la métropole sont restaurés. Des 7 500 000 francs affectés à ces édifices, 6 700 000 sont dépensés ; 800 000 francs termineront cette année tous les travaux. »

En 1811, la direction des arts confia à Gros la décoration de la calotte supérieure de la coupole de Sainte Gene-



Cliché Giraudon.

FRANÇOIS Ier ET CHARLES-QUINT A SAINT-DENIS.
(Musée du Louvre, dessins.)

viève. Le programme comportait la représentation à demi allégorique, à demi historique, des grandes époques du passé de la France, avec Clovis, Charlemagne, Saint Louis, et naturellement Napoléon. Sainte Geneviève, patronne de l'église et de Paris, présidait à ces fastes. Gros traça les grandes lignes de la composition et en esquissa les quatre épisodes, entre 1811 et 1812. Mais la guerre de Russie en 1812, la campagne d'Allemagne en 1813, l'invasion de la France en 1814 suspendirent ces travaux, en même temps qu'elles ralentissaient l'activité artistique. Il ne reste de Gros, pour ces trois années, que des portraits ou des projets de grandes compositions simplement jetés sur le papier : un *Incendie de Moscou*, fort mélodramatique et agité, *Napoléon confiant Marie-Louise et le roi de Rome aux officiers de la Garde nationale*.

Même dans le fac-similé fait par Delestre, cette dernière apparaît comme une des œuvres puissantes de Gros, et si vivante qu'on peut se demander s'il n'avait pas assisté à la scène. Dans une vaste salle, l'Empereur, au centre et en pleine lumière, présente l'Impératrice et son fils aux assistants rangés en demi-cercle autour de lui. Le bras nerveusement tendu indique avec force le sens de l'épisode et les paroles dites se devinent. Les maréchaux, les dignitaires, les officiers sont vibrants d'enthousiasme, les épées sortent à moitié du fourreau, les mains s'agitent vers le couple impérial. S'il y a dans l'ensemble, dans les attitudes, une certaine tension, le moment était vraiment si tragique et les esprits alors si emportés par la

passion que la réalité avait toujours quelque chose de déclamatoire. Le génie de Gros convenait admirablement à exprimer l'éloquence théâtrale des hommes et des choses de ce temps. Et il est intéressant de comparer son esquisse à la *Distribution des Aigles*, où David a rendu avec emphase l'enthousiasme débordant des maréchaux et des grenadiers de l'Empire, au moment des triomphes les plus glorieux.

En somme, pendant les quinze années qu'avait duré la puissance de Napoléon, Gros avait produit trois œuvres de premier ordre : *Jaffa*, *Aboukir*, *Eylau*, et quelques très beaux portraits, qui peuvent être considérés comme des pages d'histoire, parce qu'ils contiennent une part de vérité générale en même temps qu'individuelle. Il avait complètement abandonné les sujets classiques et, plongeant dans les réalités vivantes, il avait, à leur contact, développé des qualités supérieures de coloriste et de dessinateur épris du vrai. Avec David, Girodet, Gérard et Prudhon, il était considéré comme le grand peintre de l'époque. La critique n'avait pas cessé de lui être douce et l'on remarquera combien elle insistait sur les qualités de sa technique.

IV

La chute de l'Empire allait modifier sa situation. Non pas que la Restauration lui ait été défavorable ou qu'il ait été de ceux qui s'isolaient dans le culte des souvenirs



LA REINE DE WESTPHALIE.
(Musée de Versailles.)

napoléoniens; au fond il était, sinon légitimiste, au moins d'esprit conservateur. On a exagéré d'ailleurs ce qu'il devait à Napoléon, comme on a exagéré la reconnaissance qu'il en avait gardée ; nous le verrons à propos des peintures de la coupole du Panthéon. Mais les circonstances n'étaient plus en rapport avec les tendances de son génie, qui avait besoin de rencontrer des événements à sa taille et qui ne se mouvait amplement que dans l'héroïsme.

Les conditions intellectuelles n'étaient pas meilleures pour lui, car c'était le moment où se préparait, dans l'art comme dans la littérature, la révolution dite romantique. Les symptômes partout visibles d'un changement excitaient les colères des classiques et leur faisaient sentir la nécessité d'agir énergiquement pour ramener l'art aux « saines doctrines » et aux « grands sujets ». En 1813 déjà, le peintre Bertin écrivait à son confrère Fabre, alors à Rome : « On nous annonce le prochain Salon comme devant effacer tous les précédents. Cette fois, dit-on, les bottes et les culottes de peau laisseront quelque place aux héros d'Homère... » Il ajoutait : « J'ignore si Gros quittera pour cette fois l'histoire moderne (1). » On voit que celui-ci passait bien pour le représentant de l'art non académique.

Or Gros, comme les hommes de pur instinct, ne savait

(1) Cette citation et beaucoup de celles qui suivent sont prises dans *Les correspondants du peintre François-Xavier Fabre* (1808-1834) ; Lettres inédites publiées par M. L.-G. Pélissier, 1896.

pas s'analyser et ne se rendait pas compte de la nature même de son génie. De théorie, il restait classique ; il avait le culte des maîtres, celui des traditions : il les avait transposées, en les appliquant à des sujets modernes, bien plus qu'il ne les avait reniées ou abandonnées. Puis il professait pour David une vénération presque aveugle, qui allait s'idéaliser par l'absence, lorsque celui-ci eut été exilé comme régicide en 1816. Le fait que David lui avait confié en partant la direction de son atelier ajoutait à ses sentiments intimes des scrupules de loyauté, car il se considérait comme responsable de ses doctrines envers son maître. Enfin, comme il fut en 1816 nommé professeur à l'École des Beaux-Arts, il se trouva encore plus engagé, étant chargé d'un enseignement officiel, à soutenir la cause du classicisme.

D'ailleurs David le harcelait : « Vite, vite, mon bon ami, feuilletez votre Plutarque et choisissez un sujet connu de tout le monde. » Il paraît que la bataille d'Eylau et la campagne d'Égypte étaient des événements ignorés! Gros ne revint pas à Plutarque, mais il revint aux tragiques grecs : en 1815, *Départ d'Oreste*; en 1819 ou 1820, esquisse d'*Œdipe et Antigone*.

Cependant il ne se rendit pas tout à fait ni tout de suite. Tout en protestant contre la mode des portraits, « triste ressource de notre art et l'écueil des artistes appelés à de plus nobles travaux », il continua à faire des portraits. Au Salon de 1814, — car il y eut un Salon en 1814, — il exposa celui du comte de La Riboisière et celui de la



LOUIS XVIII QUITTANT LES TUILERIES.
(Musée de Versailles.)

comtesse Legrand, et un critique rendait compte du second dans ces termes fort intéressants, parce qu'ils montrent en Gros l'artiste toujours préoccupé de la technique : « Ayant à placer dans un paysage une dame blonde et d'une carnation très blanche, M. Gros l'a vêtue d'une robe d'un bleu clair et a éteint considérablement les tons du paysage. Ainsi l'effet total est produit par la vérité des teintes et non pas par les oppositions, dans ce tableau où l'on ne voit presque pas d'ombres. »

En 1815 et 1816, il fit deux portraits de Louis XVIII, l'un en buste, l'autre en pied ; en 1816, celui de la comtesse d'Angoulême et d'Alcide La Rivallière, un des élèves de son atelier (1). En 1817, il aborda les grandes compositions auxquelles il semblait avoir renoncé depuis la chute de l'Empire ; le motif qu'il traita — sur commande, du reste — le maintenait dans le réalisme, car il exposait au Salon de cette année 1817 *Louis XVIII quittant les Tuileries dans la nuit du 20 mars* (2), à la veille du retour de l'Empereur. Sujet ingrat et antihéroïque, qui lui donna l'occasion de montrer quelles ressources un artiste qui a le sens des réalités et celui de la lumière ou de la couleur peut trouver dans la représentation des scènes les plus familières. Un critique tout au moins sut rendre justice à cette œuvre d'apparence peu séduisante. Il démêla très bien « l'étonnante naïveté qui distingue les deux officiers porte-flambeaux » ; il dé-

(1) Musée du Louvre.
(2) Musée de Versailles.

clara que « cette composition découvre plus qu'aucune autre les inépuisables effets d'une palette qui sait tout rendre ».

Au Salon de 1819 encore, le critique Jal signalait le tableau de *la Duchesse d'Angoulême s'embarquant à Bordeaux* (1) « parmi les ouvrages les plus remarquables du Salon ». Gros lui semblait être « le premier coloriste de son siècle et peut-être le plus habile coloriste après Rubens » et, à Kératry, « le premier dessinateur et le premier coloriste de France ». C'étaient des qualités de ce genre qu'on reconnaissait dans les portraits de Mme Turpin de Crissé et de Mme de La Riboisière. Gros restait assez préoccupé de la technique pour s'essayer dans le genre nouveau de la lithographie dont M. de Lasteyrie s'était fait le propagateur ; il dessinait pour un de ses recueils un *Arabe au désert* et un *Chef turc à cheval.*

Pourtant son esprit demeurait hanté de l'idée de la grande peinture et même de la peinture religieuse, que jamais depuis sa jeunesse il n'avait abordée une seule fois (car le projet de décoration pour l'église Sainte-Geneviève était en réalité de caractère historique). Quand l'église de la Madeleine allait être achevée et qu'on en combinait la décoration, il témoigna le désir d'y peindre *Saint Denis prêchant dans les Gaules* : « Mon désir est tel que je crains d'en indiquer un autre. » Il en reçut en effet la commande par un arrêté du 31 mai 1816, mais ne l'exé-

(1) Musée de Bordeaux.



Cliché Moreau et Cie.

LA DUCHESSE D'ANGOULÊME S'EMBARQUANT A PAUILLAC.

(Musée de Bordeaux.

cuta point. On ne peut penser que sa gloire y ait rien perdu, si l'on en juge par l'énorme et massif *Saint Germain montant au ciel*, qu'il peignit en 1824 et qui est aujourd'hui relégué dans la chapelle du Grand Trianon, d'où il serait imprudent de le faire sortir. Personne n'avait l'âme moins mystique que Gros, ni moins rêveuse.

Son grand effort, de 1814 à 1824, fut la décoration de la Coupole. La chute de l'Empire n'avait pas arrêté les travaux, mais en avait modifié très profondément le sens et la signification. Tout d'abord, reprenant et précisant la pensée de Napoléon, le 1er juillet 1816, on enleva l'inscription de l'entablement du portail : « Aux grands hommes la patrie reconnaissante », qui avait été composée, en 1793, par Quatremère de Quincy, alors républicain, et on rétablit l'ancien texte : *D. O. M. sub invocatione Sanctæ Genovefæ.* Puis, il fallut naturellement faire disparaître Napoléon (il est vrai que lui-même avait fait disparaître Henri IV ou Louis XIV, supprimant d'un coup tous les Bourbons). Gros se prêta facilement, trop facilement, à ces modifications. Il proposa — au choix — Louis XVI ou Louis XVIII. Dans une lettre, assez fâcheuse pour son caractère, il parlait de « Sa Majesté (Louis XVIII) ramenée par la Providence, comme le légitime réparateur des vicissitudes passagères de la France ».

Les peintures de la coupole ne furent terminées qu'en 1824 ; Charles X, qui venait de succéder à Louis XVIII, les visita avant qu'elles fussent découvertes au public et s'en montra satisfait. Il « honora » Gros du titre de baron,

titre dont celui-ci se montra en effet assez glorieux et s'empressa de dessiner les armoiries.

La description qu'il donna des grands sujets traités par lui, et qui, bien probablement, n'était pas de lui seul, contient des parties extraordinaires. « Clovis délivre les Gaules du joug des Romains ». Saint Louis, c'est « le triomphe de la Croix sur le Croissant »! On a là une histoire de France à la façon des Marchangy et des Loriquet. Et voici qui en donne la note caractéristique : « Sous le groupe de Louis XVIII et sur un monceau de vieux lauriers, jonché de couronnes murales, de canons enfouis (ceux de l'Empire), s'élèvent des lauriers frais, des couronnes murales nouvelles, où l'on distingue celles du Trocadéro, de Cadix ou de Madrid. » Après cela, on est assez mal venu à trop parler de l'attachement de Gros à l'Empereur.

L'œuvre eut un succès très honorable. Le critique du *Moniteur* la qualifia de « composition vaste, sublime... où tout est parfait ». Mais il semble bien que ce fut là surtout enthousiasme officiel, et quoique Gros eût apporté à cet immense travail une sincérité d'artiste incontestable et la pensée qu'il avait une occasion exceptionnelle de se placer à côté des maîtres, il avait cependant été gêné par l'abstraction de son sujet et aussi par certaines conditions matérielles. La partie supérieure de la coupole proprement dite est rétrécie à sa base et comme étranglée par la saillie considérable de l'entablement qui la reçoit. Il en résulte que, vue d'en bas, elle paraît étriquée et



PREMIÈRE ESQUISSE POUR LA COUPOLE.
(Musée Carnavalet.)

qu'elle n'offre pas de perspective. Le vice était si flagrant que plusieurs architectes cherchèrent le moyen d'y remédier en faisant disparaître cette saillie, pour remettre les peintures dans l'espace aérien qui leur manque.

Mais aussi Gros, peu au courant — comme les artistes de son temps — de la technique et de l'esthétique particulières à la peinture murale décorative, avait peint la calotte de la coupole comme pour être vue de près ; ses personnages sont étudiés dans le détail. L'effet perspectif est observé, les figures plafonnent ; l'effet optique l'est beaucoup moins. Par le fait de sa situation et par la faute de Gros, l'œuvre, en définitive, est mesquine et sans accent, et même matériellement on ne se douterait jamais que la peinture ne couvre pas moins de 1 085 mètres carrés.

Gérard (ou Carle Vernet) disait, paraît-il : « C'est plus Gros que nature. » Ce mot plus ou moins malicieux s'appliquerait encore mieux aux énormes et lourdes figures que le premier traça plus tard dans les quatre pendentifs.

V

Après les peintures de la coupole commence la chute déplorable de Gros. Il peint encore quelques beaux portraits, ceux du chimiste Chaptal et de Galle en 1824 (1),

(1) Le portrait de Galle est à Versailles.

mais il renonce aux grandes compositions ou ne songera qu'à des conceptions factices et arriérées, où il ne mettra plus que des procédés et des formules. En même temps que s'affaisse son génie, l'opinion publique s'éloigne de lui. De toutes parts, le Davidisme est attaqué. Tout d'abord par les romantiques : nouvelle manière plus libre, d'aucuns disaient plus lâchée, de dessiner et de peindre ; réaction contre la tradition des maîtres, contre l'antique, voilà ce qui apparaît avec le *Radeau de la Méduse*, de Géricault, en 1819, le *Dante et Virgile* et les *Massacres de Scio*, de Delacroix, en 1822 et 1824, ou bien avec les œuvres populaires d'Horace Vernet.

Une bonne partie de ces nouveautés venait de Gros ; il ne sut pas le voir ou il ne le vit que pour s'en accuser. Pourtant il n'avait pas été tout d'abord hostile à Delacroix. Celui-ci a raconté qu'il contribua à faire remarquer le *Dante et Virgile* et, dans son *Journal*, il écrit à la date du 17 janvier 1824 : « D'après ce que m'a dit S. (Soulier), il paraît que Gros a parlé de moi d'une façon tout à fait avantageuse. » Mais Gros fut entraîné par son affection pour David à combattre les tendances nouvelles. En même temps qu'il s'attachait, avec une obstination touchante, mais souvent maladroite, à demander le rappel de son maître en France, il ne cessait de correspondre avec lui. L'un et l'autre, on peut dire, se rendaient de bonne foi les plus mauvais services : David en suppliant Gros de revenir à la « grande peinture », Gros en exagérant ses critiques contre la génération nouvelle, avec l'intention sans

doute de consoler David, en lui faisant croire qu'il n'y avait rien après lui ni en dehors de lui : « Je ne vous parle pas du Salon (de 1822) ; le père de l'École (David) n'est pas là et les impertinences ou le vagabondage de la peinture sont à leur comble. » Ces exagérations des deux parts étaient en grande partie un effet de l'éloignement. David, en véritable artiste qu'il était, avait été frappé des tableaux flamands qu'il avait vus à Bruxelles. Il écrivait à Gros en 1817 : « Ne me suis-je pas avisé de viser à la couleur, et moi aussi je veux m'en mêler, mais c'est trop tard en vérité. » Il peignait les portraits des « Dames de Gand », admirables de réalisme et de franchise. S'il fût resté en France, la connaissance directe des œuvres, le contact avec les hommes et les choses eût peut-être amorti son intransigeance de théoricien. Mais il ne savait rien que par ouï-dire, par des lettres de correspondants, entêtés dans le formalisme académique.

Gros n'avait donc pas de contrepoids. Lorsque Girodet mourut, en décembre 1824, on lui fit des funérailles solennelles, car les classiques considéraient qu'avec lui, David étant absent, disparaissait le plus illustre et le plus énergique représentant de l'idéalisme. Gros assistait aux obsèques et, appelé à parler sur la tombe, il éclata en larmes, « prédit la décadence prochaine de la peinture et de la statuaire, si les élèves de ces deux arts ne choisissaient pas toujours pour modèles, au milieu des torrents de peinture qui inondent le Salon, les œuvres de David et de Girodet ». Puis, en terminant son discours, il tomba

presque en pâmoison. Ce fut une scène très pathétique, tout à fait dans le goût de l'époque, fort portée à la sensiblerie et à la déclamation. Elle est racontée dans une lettre d'un élève de Gros écrite sous l'impression de cet épisode étrange. Encore à la mort de David, en 1825, Gros renouvela ses lamentations sur la fin de l'École.

De ce prétendu déclin il continuait à se croire responsable, et lorsqu'on l'avait sollicité, à la mort de Girodet, de prendre la direction de l'École classique, pour faire front aux menaces du romantisme, il s'était récusé en alléguant, non seulement son âge, mais aussi la part qui lui incombait, disait-il, dans le relâchement de la doctrine.

C'est pourquoi, tout en continuant à peindre des portraits, entre autres, celui du roi Charles X passant la revue des troupes à Reims (1), il s'acharnait à la peinture davidienne. En 1822, il avait encore exposé *Bacchus et Ariane*, et *David introduit près de Saül, pour dissiper par l'harmonie de sa harpe les sombres idées dont ce roi était tourmenté*. En peignant ce dernier sujet, il semble avoir eu cependant quelques préoccupations qu'on pourrait qualifier de « romantiques » : le décor de style oriental (ou du moins voulu tel), le grand effet de clair-obscur, la note générale rouge donnant à la scène une tonalité en harmonie avec le motif principal (la folie tragique de Saül). Mais tout cela était rendu avec des

(1) Musée de Versailles.

moyens classiques en désaccord avec la pensée, et ne fut point compris.

« Trois choses essentielles nuisent à l'effet de son tableau, écrivait Landon. La première est la proportion des figures, qui ne sont ni de la grandeur naturelle, ni de celle qu'on adopte pour les tableaux de chevalet (le tableau a 2 mètres de haut environ sur 3^{m},50 de long) ; elles ont cette dimension que l'on nomme petite nature et qui donne aux personnages une stature trop peu imposante ; en rapetissant les formes, elle rapetisse les caractères... » Passons sur cette observation, caractéristique du dogmatisme conventionnel du temps. Voici qui est vu plus justement : « En second lieu, quoiqu'il y ait dans le tableau peu de distance entre Saül et les personnages placés derrière lui, ceux-ci, beaucoup plus petits, ne paraissent nullement en proportion avec la figure du premier plan. » C'est toujours le défaut de la vision optique de Gros. « Enfin, et cette dernière observation a été faite par les personnes même les plus étrangères aux connaissances de l'art, la teinte cramoisie que l'auteur a répandue avec profusion et même avec une sorte d'affectation dans tous les recoins du tableau, loin de produire un effet harmonieux, fatigue l'œil. ».... « Ce tableau, ajoutait Landon, qui n'est en quelque sorte qu'improvisé, n'ajoutera rien à la réputation de l'auteur. »

En 1826, Gros renonçait à peindre la *Prise du Trocadéro*, qui lui avait été commandée quelque temps avant. Non pas que cet épisode de la guerre soutenue par le

gouvernement de Louis XVIII contre les libéraux espagnols froissât chez lui des sentiments politiques, — il avait fait figurer la Prise de Cadix dans la Coupole, — mais parce qu'il ne voulait plus peindre de scènes contemporaines. Au contraire, il accepta de faire trois plafonds pour le Musée du Louvre, que Charles X agrandissait : *Le Génie de la France anime les arts, protège l'humanité*; *La véritable Gloire s'appuie sur la Vertu* (1); *Le Roi donne aux Arts le musée Charles X*. Et voici quelques détails du programme du deuxième sujet : Côté gauche : *Mars couronné par la Victoire, écoutant la Modération, arrête ses coursiers et baisse ses javelots. On aperçoit au loin les Colonnes d'Hercule;* — côté droit : *Le Temps élève la Vérité vers les marches du trône; la Sagesse l'y reçoit sous son égide; un Génie naissant l'écoute; des armures royales sont à ses pieds.*

Ce furent, sur ces sujets d'une banalité déplorable, des compositions dénuées de toute signification, des peintures solides, mais lourdes, des figures correctes, mais sans originalité et sans grâce : le type de ce qu'était devenu l'art classique, tel que l'exerçaient les sous-élèves de David. Au même moment, Ingres avait peint pour une autre salle du Musée l'*Apothéose d'Homère*, véritable manifeste d'un classicisme tout renouvelé. Ainsi Gros, entre ce classicisme et le romantisme, n'était plus que le représentant d'un art vieilli, et on va le voir attaqué aussi

(1) Salles I et IV des antiquités égyptiennes. Le troisième sujet n'est plus exposé.

Cliché Neurdein.

LOUIS XVIII.
(Coupole du Panthéon.)

bien par les partisans d'Ingres que par ceux de Delacroix, c'est un fait à mettre en lumière.

Le déclin de sa renommée apparut, lorsqu'on vendit, en mai 1828, la collection de tableaux d'un M. B. (Bizet), « se composant à peu près, disait l'auteur du catalogue, de l'œuvre complète de M. le baron Gros ». Il ajoutait : « Il (M. B...) livre pour la première fois... l'occasion de posséder des ouvrages de M. Gros, l'un de nos premiers maîtres vivants et notre premier coloriste », ouvrages qui sont « introuvables ». Jal fit, dans la *Pandore*, un article enthousiaste. Dans cette collection figuraient des esquisses de Nazareth, de Jaffa, d'Aboukir, d'Eylau, des portraits de Joséphine, de Caroline Bonaparte, de Murat, etc., le passé le plus glorieux du peintre. Les prix furent cependant bas, et, tout en tenant compte du fait qu'à cette époque le public ne goûtait généralement pas les esquisses et n'en sentait pas la valeur, il faut bien reconnaître que la vente était un insuccès. Un certain nombre de toiles furent retirées ou rachetées par Gros.

Il ne lui restait plus guère qu'une force : son atelier qui, à l'origine, avait été extrêmement fréquenté par des Français ou des étrangers. Encore y eut-il diminution du nombre et de la valeur des élèves, dans les dernières années. A côté d'artistes illustres comme Raffet, renommés comme Couture, ou estimables comme Riesener ou de Rudder, on ne trouve guère de 1827 à 1835 que des noms d'inconnus. Mais, comme professeur à l'École des Beaux-Arts et membre de l'Institut, Gros avait l'avantage

d'intervenir dans tous les concours. C'est sur ce terrain que s'ouvrit, à partir de 1829-1830, une lutte âpre et violente, dont l'issue a contribué à la mort de Gros autant peut-être que ses querelles de ménage et les articles de journaux, dont on a tant parlé.

Ingres, en effet, enseignait aussi à l'École, et il affichait, avec la hautaine intransigeance d'esprit qui lui était habituelle, des doctrines en réalité aussi contraires aux traditions artistiques de Gros que pouvaient l'être les hardiesses du romantisme. Gros l'emporta d'abord : « L'atelier de M. Gros, écrivait Férogio (1), un de ses élèves, est le plus fréquenté en ce moment et le plus favorisé de Messieurs de l'Institut, car au dernier concours de l'Académie, M. Gros a eu vingt-sept élèves nommés, tandis que MM. Hersent et Ingres n'ont pas eu la moitié de ce nombre. » Flandrin, élève d'Ingres, écrivait en contre-partie : « M. Ingres, M. Guérin, M. Granet et trois autres membres de l'Institut... veulent que je sois nommé. Non ; M. Gros et sa bande l'ont emporté ; j'ai été ballotté du premier numéro au dernier. Enfin M. Ingres désespéré s'est en allé, après avoir protesté. » (1830 et 1831).

En 1832 encore, Gros avait six élèves reçus en loge pour le Grand-Prix, contre trois à Ingres. Mais au jugement définitif, « la coterie Ingres » l'emportait. A partir de ce moment, tous les succès vont de ce côté. « Le parti Ingres s'étend tous les jours, écrit Férogio ; à lui tous les sculp-

(1) L.-G. Pélissier, *Les Correspondants du peintre Fabre.*



LE MARÉCHAL VICTOR.
(Musée de Versailles.)

teurs, tous les architectes ». « Décidément notre professeur, dit-il encore, perd son influence ; en revanche, M. Ingres devient tout-puissant ». « Le fanatisme de cette école est si exagéré, je dirai si compact... à eux seuls la peinture, l'art, l'avenir ; cela fait pitié. Leur coterie est formidable ». Gros souffrait très vivement de cet état de choses ; ses élèves observaient que son caractère s'était aigri ; il s'emportait souvent en les corrigeant ; il semblait ne plus être maître de lui. « J'ai vu hier M. Gros, écrivait Férogio, le 9 septembre 1833, encore tout malade du jugement du prix de paysage... Il paraît que cette séance a été orageuse. M. Gros est tenté d'envoyer tout au diable et de ne plus se mêler d'Institut. » « Je vois assez souvent M. Gros, qui devient de plus en plus *féroce*, quoique se donnant beaucoup de mal pour nous. »

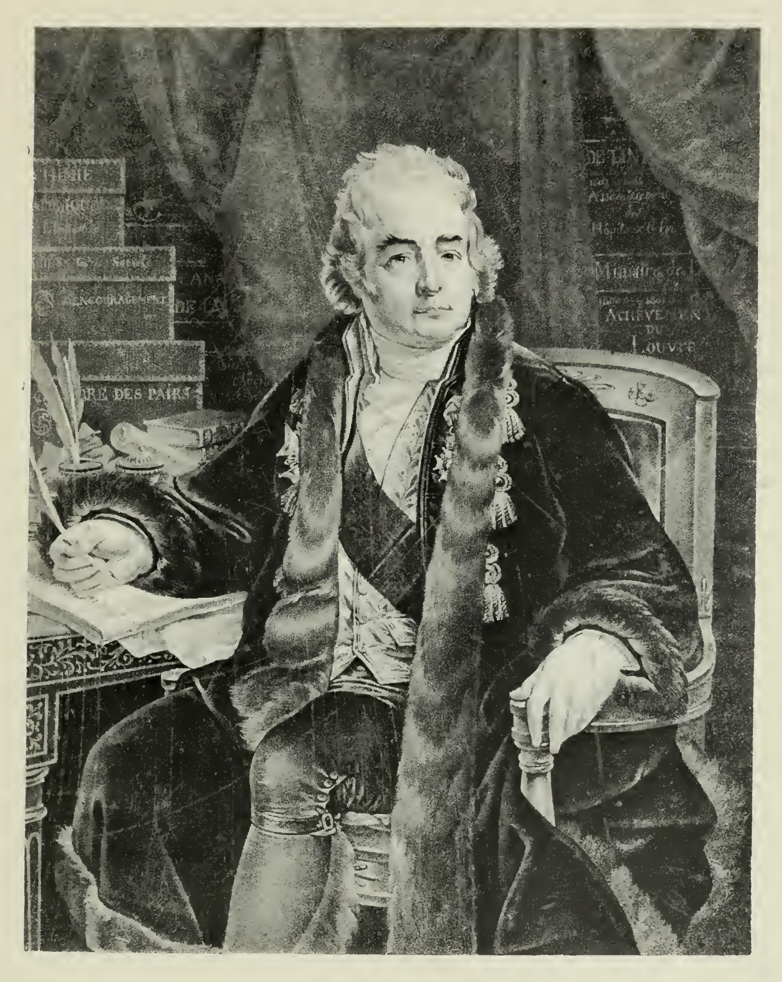
A tous ces chagrins se joignaient des soucis de ménage dont il faut dire un mot. Gros s'était marié ou plutôt avait été marié par ses amis, en 1809, avec la fille d'un agent de change, Mlle Dufresne. Elle lui apportait de la fortune ; elle ne manquait pas de beauté, quoiqu'elle fût un peu lourde et sans grâce, à en juger tout au moins par le portrait qu'il fit d'elle en 1822 (1). Mais, outre qu'elle était plus jeune que Gros de près de vingt ans, ni ses goûts ni ses idées ne s'accordaient avec le caractère de son mari. C'était, à ce qu'il semble, une bourgeoise d'es-

(1) Musée de Toulouse.

prit étroit, dévot, et le ménage, sans enfants, avait été vite désuni. Gros, que rien ne retenait dans son intérieur, eut des torts : une liaison avec une demoiselle Simonier, dont naquit une fille, en 1827. Mme Gros, cependant, avait consenti à recevoir chez elle cette enfant, puis l'avait renvoyée. Les choses en étaient venues à ce point que les intimes conseillaient une séparation entre les époux. De fait, les démêlés du ménage étaient un peu la fable de tous; les élèves n'en ignoraient rien. « On dit, écrit Férogio, le 23 juin 1831, que M. Gros est *redevenu* de mauvaise humeur depuis qu'il a repris sa femme (ce sont peut-être des cancans d'atelier). » Il paraît certain que l'artiste vivait à cette époque d'une vie assez singulière, retirée, que ses fréquentations n'étaient pas celles de son monde, qu'il était âpre et fantasque. Le libraire Furne écrira que « Gros excitait peu de sympathies comme homme privé. » C'est peut-être la vérité sous une forme dure (1).

La révolution de 1830 causa, par contre-coup, un préjudice sensible à Gros. Il avait trouvé chez les membres du gouvernement et les hauts fonctionnaires de Charles X des sympathies et un appui. Le roi l'avait fait baron, puis officier de la Légion d'honneur (sur la demande de l'artiste, il est vrai); il lui avait commandé son portrait, les plafonds du Louvre. Gros n'allait pas trouver la même

(1) Je dois ce renseignement et quelques autres sur les dernières années de Gros à M. Jules Guiffrey, qui a eu l'obligeance de me communiquer un certain nombre de documents inédits qu'il a recueillis.



CHAPTAL.

faveur dans l'entourage de Louis-Philippe, qui arrivait au pouvoir avec une clientèle toute prête. Le directeur des Musées, M. de Cailleux, paraît avoir été fort peu disposé pour lui ; des deux parts il y eut une espèce de défiance et de mauvaise humeur.

Dans la lutte qui se poursuivait entre les classiques et les novateurs, Gros était le point de mire des deux partis. Déjà, en 1827, le *Figaro* écrivait : « On a tort d'attribuer à Delacroix seulement la chute de l'École ou de le considérer comme chef d'École ; il vient après Prudhon, Géricault et Gros ». Or, l'artiste ne voulait à aucun prix être donné comme le chef de l'École qui était révolutionnaire à ses yeux. En 1833, et comme par réaction, il exposait l'*Amour piqué par une abeille* (1), sujet emprunté à la célèbre pièce d'Anacréon, dont la délicatesse, raffinée jusqu'à la mièvrerie, convenait aussi peu que possible à son talent puissant et plutôt brutal. En 1834, il répondait à M. de Cailleux, qui lui avait proposé de peindre la bataille d'Iéna : « Je ressens la nécessité de me reposer par des sujets plus analogues à l'étude de l'art. » Son attitude, ses déclarations lui valaient toutes sortes d'attaques, de sarcasmes, qui irritaient jusqu'à l'affoler cette âme d'artiste très sensible. A cela peut-être se joignait le sentiment obscur de son impuissance à produire. « Je suis fini », répétait-il parfois.

Or, en 1833, dans une brochure de Laviron et Gal-

(1) Musée de Toulouse.

baccio (1), qui est un des manifestes les plus farouches de la jeune école, on lisait :

MM. Gros et Thévenin,
Membres de l'Institut, et quelques autres.

« Certainement nous ne demanderions pas mieux que de laisser en paix tous ces gens-là, maintenant que leur art abâtardi ne sait plus trouver de sympathie dans la foule... Que nous importe que M. Gros, dont l'exposition a fait voir le talent actuel, jouisse d'une réputation plus ou moins bien acquise par le passé ; que nous importe qu'il traite brutalement ceux qui ont la bonhomie de lui payer fort cher une science qu'il ne peut leur donner ? L'art n'a rien à démêler avec cela.

« Mais quand cet homme a l'impudence de signer de son nom, en vertu de ses droits acquis, des procès-verbaux qui repoussent des tableaux ou des dessins qui valent mieux que les siens, et ce n'est pas beaucoup dire, nous sommes autorisés à chercher ce qu'ils sont, ces droits acquis, à lui demander compte de son passé, et à chercher sur quoi est fondée cette colossale réputation, qu'il rend écrasante. »

C'était non seulement les œuvres actuelles, mais tout l'œuvre de l'artiste qui était mis en cause. D'autres critiques montraient plus d'indulgence, mais les efforts de leur sympathie pour faire remarquer dans les tableaux

(1) *Le Salon de 1833*, par P. Laviron et B. Galbaccio, p. 67-68.



LE GRAVEUR EN MÉDAILLES GALLE.
(Musée de Versailles.)

exposés des traces de talent ne faisaient qu'en accentuer le réel insuccès.

En 1835, Gros fut élu président de l'Académie des Beaux-Arts et des cinq classes de l'Institut et nommé président du jury pour le Salon des Beaux-Arts. Ces honneurs attirèrent encore plus l'attention sur lui, et les fonctions de président du jury étaient particulièrement redoutables, à une époque où les théories ou bien les préjugés personnels tenaient une si grande place dans le jugement des œuvres, et où les refus, quand il s'agissait de certains noms, exaspéraient les passions. Gros fut-il très dur et intransigeant, comme on le lui reprochait? Faut-il, au contraire, admettre qu'il avait le sentiment des difficultés où se débattent toujours les jeunes artistes et que, par souvenir de ses premières années, il leur était souvent indulgent?

Férogio, du moins, raconte qu'au Salon de 1833, le vieux Thévenin se montrant d'une sévérité extrême, Gros se serait emporté contre lui. « A un tableau plus que passable, que M. Thévenin frappait encore de sa réprobation, M. Gros se fâcha et lui dit : « Vous qui ren-« voyez ce tableau, vous ne seriez pas capable d'en faire « autant! » Tripier Le Franc a rapporté quelque chose de semblable.

Or Gros avait fait pour le Salon de 1835 un grand effort qui, dans sa pensée, était surtout une protestation. Avec un *Acis et Galatée*, il exposait un *Hercule et Diomède* (1),

(1) Musée de Toulouse.

qu'il avait eu, disait-il, « le courage de peindre dans le but d'un rappel aux hautes études, puisque les succès en peinture me semblent en ce moment être d'autant plus grands qu'ils s'en éloignent davantage ». Le résultat fut déplorable, et il faut avouer que l'*Acis et Galatée* était d'une insignifiance douloureusement banale et le *Diomède* d'une outrance qui avait presque quelque chose de caricatural.

Ce fut la fin.

Le *Journal des Débats* du 27 juin 1835 contenait cet entrefilet : « L'un des artistes les plus illustres de l'École française, M. le baron Gros, vient de mourir à l'âge de soixante-cinq ans. Malade seulement depuis quelques jours, il a succombé ce matin à une attaque d'apoplexie. » La formule avait été dictée par la famille. Voici ce qui s'était passé : le 26 juin au matin, Gros était sorti de chez lui, pour se rendre au Palais de Justice, où il était appelé à siéger comme juré. Il ne rentra pas le soir, et le lendemain, au lever du soleil, deux pêcheurs trouvèrent son corps dans le petit bras de la Seine, auprès du Bas-Meudon.

Il s'était évidemment suicidé, malgré le bruit qu'on fit courir d'un accident, puisqu'il avait laissé son chapeau sur la berge, avec un papier portant ces mots, d'ailleurs assez énigmatiques : « M. Sionnet (son avoué) suppliera ma femme ; je n'ai plus rien à dire qu'adieu, ma chère femme. »

Le suicide de Gros s'explique par l'histoire de ses der-



Cliché Giraudon.

FRANÇOIS Ier ET CHARLES-QUINT ALLANT A SAINT-DENIS.
(Musée du Louvre, dessins.)

nières années : tourments domestiques, sentiment douloureux de sa sénilité physique, de son déclin dans l'opinion, de son impuissance d'artiste ; attaques âpres ou haineuses des Ingristes aussi bien que des Romantiques, voilà le fait. Or Gros, qui était essentiellement un sensitif, et qui n'avait pas beaucoup de caractère, était précisément par là capable d'un coup de tête et d'un coup de désespoir.

L'émotion produite par sa mort dura peu, car il paraît qu'au premier bout-de-l'an solennisé le 3 juillet 1836, l'assistance fut fort peu nombreuse ; l'Académie des Beaux-Arts, prétendit-on, n'avait même pas envoyé une députation.

La vente de l'atelier de Gros fut faite le 23 novembre 1835. Le catalogue (1) indiquait trente-sept peintures à l'huile (esquisses pour la plupart, quatre furent ajoutées après coup) ; quatre-vingt-quatre dessins encadrés ou en feuilles ; vingt-quatre volumes de croquis, « la plupart faits en Italie », cinquante lots de croquis, études, etc.

Une étude de *Sainte Geneviève* pour la Coupole fut vendue 1 000 francs ; *Sapho*, 150 francs ; *Bonaparte distribuant des sabres d'honneur*, 101 francs ; l'esquisse du portrait en pied de *Louis XVIII*, 450 francs ; une ébauche du portrait de *David*, 42 francs. Dans les dessins, la

(1) Nous regrettons de ne pouvoir le reproduire ici en entier, ainsi que celui de la vente de M. B.... Tous deux seraient précieux pour reconstituer une partie de l'œuvre de l'artiste et peut-être pour la faire retrouver.

Première pensée d'Acis et Galatée atteignit tout juste 16 francs ; la *Prise de Caprée*, 41 francs ; le portrait du *Duc de Tarente*, 36 francs ; le *Départ de Louis XVIII*, 140 francs ; le *Timoléon* monta jusqu'à 140 francs ; l'esquisse de *Nazareth*, jusqu'à 405 francs. Les vingt-quatre volumes de dessins divisés en sept lots ne dépassèrent pas 630 francs ; les autres lots de croquis, 763 francs.

Gros avait formé une collection de tableaux et d'objets d'art, qui ne révèle pas grand'chose sur ses goûts. Les peintres de l'école française contemporaine y étaient assez nombreux (ils ne se vendirent pas mieux que Gros). Il y avait aussi quelques Italiens, Flamands et Hollandais ; « des monuments égyptiens » : figurines, stèles, même un papyrus ; un bronze étrusque, beaucoup de vases grecs, des bustes ou figurines antiques, des pierres gravées ; des « objets de la Renaissance », six numéros ; des « objets orientaux », surtout chinois d'après le catalogue ; enfin des objets divers, dont le chapeau que portait Napoléon à Eylau (il fut acheté 1 250 francs par le Dr Lacroix). Tout cela est bien conforme à l'esprit artistique du temps

VI

Gros est un grand artiste, mais un artiste tout d'impulsion, inégal jusqu'à être exceptionnel. Chez lui pas de degré : il n'eut de talent qu'à la condition d'avoir du

génie, et quand il fit de grandes choses, elles furent supérieures à la portée de son esprit.

Son intelligence en effet était ordinaire et médiocrement cultivée. On ne voit pas qu'en dehors de la peinture ou de la musique il se soit intéressé aux idées de son temps. Capable de se passionner pour Rubens, en fait d'esthétique, il s'était tout juste assimilé les doctrines de David, sans en bien comprendre la véritable signification. Ainsi s'explique ce mélange déconcertant d'œuvres qui touchent au sublime et de tableaux qui confinent au ridicule. Nous n'étudierons que l'auteur des premières, l'autre n'est pas même discutable.

Les qualités techniques incontestables de Gros sont d'un ordre particulier. Il dessine en peintre, c'est-à-dire que le dessin n'est presque jamais pour lui que l'esquisse d'un tableau futur, une façon d'en fixer la pensée, la composition, de se donner à lui-même la vision qu'il a de son idée première. Et il tient peu à la correction, à l'élégance, au rendu. De tous les dessins que nous avons de lui (un très grand nombre est perdu ou égaré), à peine quelques-uns sont achevés. Rien qui ressemble à un Boucher, à un Fragonard, à un Ingres, qui mettent dans un crayon ou une sanguine quelque chose de définitif. Rien non plus qui séduise ou qui charme.

En revanche, de la puissance ; les formes incorrectes, mais les mouvements d'une vérité saisissante, les attitudes justes, indiquées d'un trait brutal, mais toujours significatif, la composition marquée du premier coup avec

clarté, la pensée dominante exprimée avec force, quelquefois avec éloquence. Les personnages vivent et, plus encore, vibrent, leurs gestes arrivent au maximum d'intensité. On n'a qu'à voir, pour s'en rendre compte, le *Départ de l'Empereur*, les *Révoltés du Caire*, où il y a des corps d'Arabes si prodigieusement aplatis dans leur prosternement.

Gros excelle à se servir des noirs et des blancs pour obtenir de beaux effets de lumière ou même pour donner l'impression des masses. Dans le croquis de *François Ier et Charles-Quint allant à Saint-Denis*, un des plus poussés qu'il ait faits, il y a des effets de ce genre véritablement remarquables et qui sont presque de la couleur. Presque partout l'exécution, insoucieuse du détail, préoccupée de l'ensemble plastique, fait penser à certains croquis de Rembrandt (mais ceux-ci combien supérieurs!) ou annonce la manière de Géricault et de Delacroix.

Observation curieuse, ce dessinateur, si libre, si abandonné à son instinct dans ses croquis, et dont certaines esquisses peintes, comme celles du Musée de Montpellier, montrent qu'il était capable de franchise et de charme, s'attache dans ses tableaux à la correction impeccable (que d'ailleurs il n'atteint pas), au fini académique, à la recherche de la forme étudiée. Il est en cela de l'école de David et « l'homme des rotules », tout comme son contemporain Regnault. Il lui arrive ainsi de se refroidir à force de s'appliquer. Ce défaut est poussé à l'excès dans ses œuvres classiques ou qu'il croyait telles.

Heureusement il reste peintre et coloriste. Pas toujours cependant, car sans parler de la coupole du Panthéon ou des plafonds du Musée du Louvre, certaines toiles sont d'un pinceau très sec et d'une couleur glacée, « rosée », comme le lui reprochait un critique. Mais dans presque tous les portraits, dans la *Bataille d'Eylau*, dans les *Pestiférés de Jaffa*, dans ses grandes œuvres en un mot, Gros a une manière souple et ferme à la fois, grasse sans excès. Généralement, il soigne, avec un peu de minutie peut-être, le rendu des objets ou des personnages placés immédiatement devant l'œil du spectateur ; il se complaira même à des preuves de maîtrise, à des pratiques de métier dans le détail des uniformes : étoffes, galons et boutons d'or, poignées de sabre, etc., marquant ainsi en vigueur un peu lourde ses premiers plans. Par contraste, il indique les seconds plans ou le paysage d'une façon très vive, avec quelques frottis seulement, ce qui donne au tableau beaucoup d'air et de légèreté.

Coloriste, il le fut plus que personne de son temps. D'abord, il avait le sentiment des ensembles, c'est-à-dire de la relation des valeurs, non seulement dans une partie de la toile, mais dans la toile tout entière. « Il faut procéder par ensembles, disait-il, ensemble de mouvements, de lumière et d'ombre, ensemble d'effet. » Et puis il aimait la couleur, et tout est là. « On ne fait pas de peinture à la Spartiate », disait-il encore. Delestre, qui nous rapporte ce mot, nous donne quelques renseignements sur son mode de travail : il conservait sur sa palette la fraîcheur



des teintes, sans trop les mêler avec le couteau, il les posait franchement sur la toile, sans y revenir; il employait fort peu les noirs pour les ombres. Il semble bien que ses tonalités favorites aient été le vert, un vert-bouteille, et le rouge, qui s'harmonisent et se complètent si heureusement.

Le *Bonaparte à Arcole* doit être considéré comme une des œuvres où Gros s'est le plus révélé peintre. Placé en face de la nature, laissé à lui-même avec toute la liberté que l'esquisse comporte, il a par quelques frottis peint la figure et les cheveux. C'est d'une légèreté de touche et d'une justesse de tons, sans reprises, vraiment admirables. Puis le Bonaparte maigre et ardent de la campagne d'Italie revit tout entier dans ce visage aux yeux creux, perçants et ardents, à la lèvre fine, sèche et volontaire. Le portrait de *Fournier-Sarlovèze* est à la fois très vigoureux dans ses tonalités et très délicat dans ses harmonies, à ce point qu'il est permis de penser que Gros avait reçu quelque impression de l'école des peintres anglais.

Dans les *Pestiférés de Jaffa*, le premier plan et les galeries de gauche sont d'une tonalité sombre (tirant vers le brun et le gris), pour rendre plus sensible l'effet d'éclairage au centre et à droite, avec dans le fond les hauteurs de Jaffa en plein soleil. Dans ce cadre de lumière et d'ombre se meuvent les personnages et se distribue la couleur, ramenée à trois ou quatre tons dominants : vert-bouteille, bleu-marine, rouge et blanc, un peu de jaune çà et là. La



Cliché Neurdein.

LE CHAMP DE BATAILLE D'EYLAU.

(Musée du Louvre.)

combinaison est très visible dans le médecin arabe, à droite, qui panse un pestiféré affaissé auprès de lui : houppelande verte, écharpe jaune, turban bleu, manches rouges ; elle se répète, mais plus éteinte, dans un personnage de gauche, équilibre de tons qui est d'un coloriste. Bonaparte est vêtu d'un uniforme gros bleu avec culotte blanche, une plume rouge à son chapeau, et le rouge apparaît tout à l'arrière-plan et amorti dans le drapeau tricolore qui surmonte le fort de Jaffa, complétant ainsi une harmonie très vibrante et très douce à la fois.

Dans la *Bataille d'Eylau*, le fond de la tonalité est le blanc gris du champ de bataille neigeux qui, par un artifice ingénieux, est ramené sur le devant de la toile par une traînée de neige, coupant en deux le long groupe du premier plan. Le blanc reparaît, plus éclatant, dans le plumet de la toque de Murat, qui s'enlève vivement sur le fond, et dans quelques autres blancs plus discrets. Mais on voit aussi reparaître les verts et les rouges habituels, avec des combinaisons fort habiles et pittoresques, dans l'uniforme de Murat par exemple. Le costume de Napoléon, presque tout entier en soie blanche, se rattache à la tonalité générale du tableau, dont il complète la gamme, et il adoucit la couleur un peu vive du cheval bai clair. Des rouges très délicats se disséminent de gauche à droite sur les chapeaux ou les toques et vont se perdre dans quelques rouges rosés des costumes des deux sentinelles à cheval, placées au second plan et traitées — suivant l'habitude de Gros — en esquisse à peine indiquée.

Nous avons précisément un document précieux pour saisir dans toute leur sincérité native les qualités de coloriste de Gros. Il s'agit d'une grande toile (1) de 8 mètres de long sur 5 de haut, où il avait commencé à représenter Napoléon distribuant des croix aux artistes, après le Salon de 1808. L'Empereur, l'Impératrice, Denon, David, Girodet, Prudhon, Gros lui-même y figuraient. Il la laissa à l'état de première ébauche : les personnages sont indiqués très sommairement ; quelques attitudes, celle de David incliné devant l'Empereur, sont vraiment gauches. Mais il y a, dans l'ensemble, du naturel, de la verve, et les couleurs, à l'état de frottis très légers, sont d'une vivacité, d'une fraîcheur, d'une harmonie remarquables. Avec cette ébauche, l'esquisse de *Nazareth*, un tableau comme les *Pestiférés*, on assiste au procédé de travail de Gros, et si l'on y joint une de ses œuvres classiques, un plafond du Louvre par exemple, on démêle fort bien comment et à partir de quel moment de sa pensée il méconnaissait son génie.

(1) Ce tableau, qui appartient au Musée de Versailles, sera exposé prochainement à l'attique du Midi, dans les salles consacrées au XIXe siècle. Le conservateur, M. de Nolhac, avec son obligeance habituelle, nous en a facilité l'étude. Il est exactement semblable, pour la composition, les attitudes, etc., à un dessin à la plume de Gros, fac-similé par Delestre, et que nous donnons ici, à cause de son intérêt documentaire. Il faut ajouter que le peintre Yvon, ayant été chargé de faire en 1874 un tableau pour un des salons de la Légion d'honneur, reproduisit presque exactement, sur les indications du marquis de Chennevières, le dessin de Gros (nous pensons même qu'il vit l'ébauche peinte). Réduit ainsi à un rôle de copiste, il ne fit qu'une œuvre lourde et sans verve. Nous devons ces renseignements avec beaucoup d'autres, à M. Gaston Brière, attaché à la conservation du Musée de Versailles.

A côté de ces gammes variées, qu'on se rappelle le *Départ de Louis XVIII*, où il n'y a guère qu'une tonalité, celle du gros bleu ou du noir des uniformes et des livrées, ravivée seulement, dans la demi-obscurité de l'escalier, par la lueur des flambeaux que portent deux valets de pied, et on aura une idée — incomplète — des ressources d'invention mises en œuvre par Gros. Alors on ne s'étonnera pas que tous ses contemporains aient salué en lui un coloriste et qu'il reste tel pour nous aujourd'hui.

La *Bataille d'Aboukir* elle-même contient des parties de peintre. Le fond, toujours un peu rosé, est lumineux, et la masse des escadrons qui s'y précipite est traitée avec la liberté et la fougue de pinceau d'un artiste supérieur aux procédés. On remarquera particulièrement les beaux tons rouge, jaune et vert, du costume du vieux pacha, le rouge vermillon très audacieux de l'homme étendu près du cheval de Kléber. Et s'il y a de déplorables trucs d'atelier dans le dessin de certains bras, de certaines mains et de certaines jambes énormes, la figure d'un jeune officier vêtu de vert, dans le groupe de gauche, et une tête de nègre, dans le bas du groupe de droite, sont d'une largeur d'exécution et d'un réalisme très vigoureux.

Pour bien sentir la portée de ce réalisme d'une part et, d'autre part, la puissance poétique de l'âme de Gros, il faut, comme nous l'indiquions en passant à propos du *Champ de bataille d'Eylau*, comparer ses tableaux avec quelques-unes des productions de l'époque. On doit songer

que, même dans les portraits des héros du temps, même dans la représentation des actions militaires dont le public recevait l'impression directe et vibrante par les journaux, par les récits encore tout chauds du feu des batailles, la préoccupation classique reparaissait plus d'une fois. Le général Leclerc, nu à la façon de l'Achille antique, n'est pas du tout une exception, pas plus que le Hoche, nu aussi et casqué à la romaine. Les médailles nombreuses que Napoléon fit frapper à sa gloire montrent de façon saisissante jusqu'où pouvait aller l'abstraction. Pour Iéna, c'est, à l'avers, Napoléon en empereur romain à cheval, tenant la foudre symbolique et écrasant deux guerriers (car on n'ose vraiment pas dire soldats), qui ressemblent à ceux des *Sabines*. En bas, *Exercitu ad Ienam deleto* (l'armée [prussienne] détruite à Iéna) ; en exergue : *Borussi didicere nuper* (les Borusses [Prussiens] l'apprirent naguère [à leurs dépens]) : souvenir manifeste d'une ode d'Horace. Ou bien c'est, pour la même bataille d'Iéna, un empereur nu sur un aigle, brandissant encore la foudre et frappant les Titans renversés sur les rochers qu'ils avaient essayé de soulever. « Cette composition, dit Landon, rappelle celle que Jules Romain a peinte à fresque au palais du duc de Mantoue ». Constatation à noter, ainsi que la précédente. On objectera vainement que les différences tiennent surtout aux conditions particulières de la sculpture ou de la gravure en médailles. En réalité, il y avait là pour beaucoup d'artistes et de théoriciens une question de principe. Ils ne pardonnaient

à l'artiste d'aborder les sujets du temps qu'à la condition de les dissimuler sous le voile de l'interprétation classique. Rappelons-nous ce que disait Quatremère des expositions ressemblant à un vaste camp. Ce qu'il écrit ailleurs n'est guère moins significatif de l'opinion des tenants du classicisme à l'égard de cette peinture, et de la mauvaise grâce de leurs concessions.

« Si M. Gros eût commencé ses études dans les temps de calme qui précédèrent la Révolution, sans aucun doute la nature élevée de son esprit, ses dispositions, les leçons et les exemples de son maître (David) auraient dirigé particulièrement toutes ses facultés vers ces hautes régions de l'*imitation* qu'on appelle peut-être trop exclusivement *historique*. On veut parler de celle qui, dans les sujets de politique, mais aussi de poésie profane ou religieuse, ne se révèle qu'à l'œil intérieur du génie, par le secret des conceptions et des formes idéales.

« Mais, ainsi qu'on l'a fait voir, le goût de M. Gros, dès les premiers pas de son séjour en Italie, se trouva porté vers un genre de sujets militaires, dont la pratique, dans un de ses principaux points (comme par exemple le dessin), n'exige de l'artiste ni la science profonde des proportions poétiques et des variétés idéales du corps humain, ni l'expression des innombrables facultés de l'âme. Disons toutefois que, par compensation, la nature du genre des batailles demande un artiste qui, à l'étendue dans les moyens, à la fécondité d'idées, réunisse la hardiesse de l'exécution, la variété dans les effets et l'énergie dans

la couleur : toutes qualités en faveur desquelles l'art et la nature ne sauraient trop étroitement s'embrasser. »

A vrai dire, lorsqu'on examine la façon dont la plupart des peintres traitèrent les sujets contemporains quand ils essayèrent de les représenter dans leur réalité, quelle sécheresse, quelle froideur, quelle méconnaissance de la vérité sous les apparences de l'exactitude ! Si l'on excepte des œuvres fortes, telles que la *Distribution des aigles*, par David (où le défaut grave est dans l'expression ampoulée et déclamatoire), la *Révolte du Caire*, par Girodet (où le défaut grave est dans l'extraordinaire complication des actions partielles et dans la tension de tous les personnages et de tous les gestes), on ne trouve généralement dans les autres que de sèches compilations d'actions militaires. On ne saurait imaginer quelque chose de plus médiocre que le *Passage du Saint-Bernard*, de Thévenin, de plus conventionnel dans son arrangement, de moins héroïque, que la *Bataille d'Austerlitz*, de Gérard. Et quand on a constaté certains mérites anecdotiques ou pittoresques dans quelques tableaux de Bacler d'Albe, de Taunay, de Carle Vernet, on leur a rendu toute la justice qu'ils méritent.

Gros seul a su peindre, non seulement dans ses grandes toiles, mais dans ses portraits, l'épopée de l'Empire, ses gloires et ses malheurs, car Eylau, par l'extraordinaire pensée qui détermina le choix officiel du sujet, mais surtout par le génie de l'artiste, fait songer à la retraite de Russie et semble à l'avance la symboliser. En même



NAPOLÉON AU SALON DE 1808.

(Dessin.)

temps, que de personnages vibrants n'a-t-il pas créés ! Lassalle, Fournier-Sarlovèze, Murat, Napoléon vivent à jamais dans la vision de ceux qui les ont connus par lui, et chacun avec leur caractère. Delacroix n'a pas craint de parler d'Homère à propos de l'artiste. Abritons-nous derrière son autorité pour dire que c'est en effet la même simplicité, la même naïveté, le même naturel, s'élevant sans effort apparent, sans déclamation (nous parlons des quelques grandes œuvres), jusqu'à la poésie ou à l'éloquence.

Mais Gros, comme l'a très bien vu Delacroix, veut que la peinture exprime certains détails : « Dans les belles parties de ses ouvrages, on ne lui a jamais su assez gré de la naïveté singulière et en même temps de l'audace de certaines inventions, qui semblent interdites à la peinture, mais dont l'effet est immense quand la tentative est heureuse. Il sait peindre la sueur qui inonde la croupe de ses chevaux au milieu de la bataille et presque l'haleine enflammée qui sort de leurs naseaux ; il vous fait voir l'éclair du sabre au moment où il s'enfonce dans la gorge de l'ennemi.... Dans le *Champ de bataille d'Eylau*, le cheval de Napoléon a les jambes visiblement mouillées et trempées de neige jusqu'au-dessus du genou. Le peintre montre dans le même tableau, auprès d'un tas de morts dont on aperçoit vaguement les formes au milieu de la fange, un fusil abandonné, dont la baïonnette est tordue et couverte de glaçons ensanglantés. J'insiste sur cette poésie des détails qui est propre à Gros : je crois cette

partie de l'art plus interdite que d'autres à la médiocrité. » « Non pas, continue Delacroix, qu'il soit difficile de les imaginer, mais la difficulté consiste à les rendre clairement et sans puérilité ».

On pourrait aller un peu plus loin encore et ajouter que Gros cherche aussi dans la peinture l'expression d'idées ou de sentiments. Un tableau est pour lui une démonstration figurée et il y introduit volontiers des intentions. Par exemple, il enfoncera fortement dans le sol la pointe du sabre nu que tient le général Fournier-Sarlovèze, au moment où il refuse de capituler dans Lugo. S'il figure le général de La Riboisière (1), au commencement de la bataille de la Moskowa, recevant les adieux de son fils, qui va partir au combat où il doit mourir, il introduit dans un coin du tableau quatre trompettes sonnant l'appel, qui prend ainsi pour le spectateur quelque chose de funèbre. Et l'œuvre est alors belle d'une beauté particulière. S'il fait le portrait de la première femme de Lucien Bonaparte, il la place dans un bosquet mélancolique, où coule un ruisseau rapide, qui emporte une rose tombée de son corsage.

Dans le tableau de la *Capitulation de Madrid*, où il représente les Espagnols implorant Napoléon pour qu'il évite à la capitale les horreurs du bombardement, il introduit à gauche un canonnier français brandissant une

(1) Musée d'artillerie. Don du comte F. de La Riboisière, qui nous a très obligeamment fait voir chez lui un remarquable portrait par Gros de son aïeul maternel, le comte Roy, ministre des finances de la Restauration.



Cliché Neurdein.

LE GÉNÉRAL FOURNIER-SARLOVÈZE.
(Musée du Louvre.)

mèche allumée qu'il approche du canon, pendant qu'un Espagnol agenouillé fait un geste de déprécation épouvantée et que, d'autre part, l'acte de capitulation est remis à l'Empereur.

Quelquefois l'intention est mesquine ou forcée. On sait qu'Ariane, abandonnée par Thésée, se consola immédiatement avec Bacchus. Eh bien! dans le tableau de *Bacchus et Ariane*, celle-ci, soutenue par Bacchus, tend vers la voile qui emporte Thésée l'index et le petit doigt écartés. Et le rédacteur du catalogue de 1827 voit là une « malice », dont on devine facilement la signification.

Mais aussi, grâce à cette préoccupation constante de l'expression, Gros arrive à des effets à la fois très délicats et très démonstratifs : les deux gestes de Bonaparte à Jaffa et à Eylau, par exemple. A Jaffa, le bras qui se retire tout en se tendant, pour toucher — à peine — la plaie du pestiféré. A Eylau, le bras suspendu plutôt que tendu, amolli, alangui, et comme chargé de tristesse. Dans le *Départ de Louis XVIII*, la démarche lourde du roi et son geste d'adieu à ses courtisans.

Par là, Gros a des côtés de classique ; il en a aussi pour ceux qui considèrent que c'est être classique que de s'attacher au choix des sujets, à la part de psychologie générale — et non plus particulière — qu'ils contiennent, à la composition. Il continue la tradition française des artistes du xviie siècle, qui voyaient dans la peinture le moyen d'exprimer des idées, des passions nobles ou fortes, qui la concevaient à la façon d'un drame ou plutôt d'un mo-

ment choisi dans un drame. Cette conception, à laquelle avaient renoncé les artistes du XVIIIe siècle, épris surtout de pittoresque et, quoi qu'on en ait dit, préoccupés de la technique de la peinture, fut reprise dès qu'on voulut ressusciter par réaction le grand art. Ce fut celle de Diderot, aussi classique par instants qu'a pu l'être Poussin. A vrai dire, il a eu des théories successives et quelquefois simultanées. Mais celle qu'il a développée de la façon la plus suivie et la plus rigoureuse est la théorie de la peinture littéraire. Il tient avec force à ce que l'artiste médite son sujet dans sa signification intellectuelle, morale ou dramatique, à ce que les personnages aient leur caractère et celui de leur situation.

« Il y a dans presque tous nos tableaux, écrit-il, une faiblesse de concept, une pauvreté d'idées dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. » — « Ah ! mon ami ! qu'il est rare de trouver un artiste qui entre profondément dans l'esprit de son sujet ! Et conséquemment nul enthousiasme, nulles idées, nulle convenance, nul effet. » — « C'est qu'il faudrait méditer profondément son sujet. Il s'agit bien de meubler sa toile de figures ! » Il ira jusqu'à dire : « Sujet d'expression, sujet grand, où tout est petit et froid ; tableau sans autre mérite que la technique ! »

Ce sont exactement ces idées que, sans les connaître d'ailleurs par Diderot, David et ses disciples appliquèrent dans la représentation des sujets antiques. Gros put les emprunter à David ou aux doctrines de son temps. Dans

ESQUISSE PEINTE.
(Musée de Montpellier.)

Cliché Braun, Clément et Cie.

chacune de ses œuvres, il introduit un esprit ; il subordonne la composition au choix du « moment », il dirige la gesticulation des acteurs vers l'effet général, en même temps qu'il lui fait exprimer la situation morale ou la passion du personnage.

Delacroix l'a très bien vu et, lui aussi, il a jugé Gros en véritable classique : « Le *Champ de bataille d'Eylau* est la troisième des grandes pages épiques de ce grand artiste et l'une de celles qui le recommandent le plus à l'admiration. On y trouve, comme dans la *Peste de Jaffa* et le *Combat d'Aboukir*, la même puissance d'idéalisation et cet art admirable, qui n'est connu que des maîtres, de pousser aussi loin que possible l'effet résultant de la donnée même du tableau (c'est presque du Diderot)... Cette peinture si large, si bien inspirée, ces effets de contraste, ces tons mélancoliques et tristes comme le sujet impriment un sentiment profond de vive émotion et d'admiration sublime dans l'âme des spectateurs. »

Mais Gros est aussi un réaliste. Non seulement parce que, dans *Jaffa*, dans *Aboukir*, dans *Eylau*, il a fait figurer des portraits frappants de ressemblance, mais parce que ses figures, même anonymes, ont le plus souvent un accent d'individualité saisissant. Qu'on examine dans les *Pestiférés* le soldat dont Bonaparte touche la plaie : visage rude et inculte, geste qui fait le salut militaire, c'est le grognard du temps pris sur le vif. A côté de cet accent individuel, il faut noter l'accent ethnographique, comme on l'a fait remarquer. Le premier peut-

être, Gros a su représenter les physionomies si diverses des peuples sans nombre que les guerres de la Révolution et de l'Empire mêlèrent aux événements du temps. On reconnaît chez lui les Orientaux, les Italiens, les Lithuaniens et les Russes. Même dans ce mauvais tableau de la *Capitulation de Madrid*, il y a un ou deux types d'Espagnols fort bien observés.

Enfin, il recherche l'exactitude, non seulement dans le paysage, mais dans les moindres détails de son tableau. Nous avons vu comment il avait fait l'esquisse de la bataille de Nazareth. Quand il prépare la bataille d'Aboukir, il écrit à Denon : « J'ai très grand besoin d'avoir dans mon atelier les étoffes, les housses et les armes d'Orient que vous m'avez offert de me prêter... Un artiste a un avantage incalculable à peindre d'après nature... Je vous prie de ne pas oublier de m'envoyer le damas à reflets bleus qui, manié par une main exercée, ferait sauter une tête d'ennemi comme un poil de barbe. » — « Le fond (le paysage) est relevé sur des dessins d'après nature », dit-il ailleurs. Observons cependant que cette préoccupation ne lui est pas spéciale. Gérard se faisait envoyer des détails sur le costume du général Rapp : « habit de général de la Garde, avec des aiguillettes,... plaque d'un ordre de Wurtemberg ». Pour peindre un tableau sur le séjour de l'empereur au Palais de Sans-Souci, il recevait de Humboldt « une vieille planche gravée de M. Kruger... de la plus grande exactitude. Les plus petits détails y sont fidèlement reproduits ». Le général Lejeune



Cliché Aumont

COMBAT DE NAZARETH.

(Musée de Nantes.)

— il est vrai qu'il était officier d'état-major en même temps qu'artiste — a soin d'écrire au bas de ses tableaux : « *Lejeune vidit et pinxit.* »

Gros n'avait pas *vu* les actions qu'il peignit, mais il avait vu la guerre, nous l'avons dit ; il avait assisté à des combats, à des engagements, et son imagination fit passer ses impressions dans quelques-unes de ses œuvres. De là vient la vie intense qui les anime et qui est encore autre chose que l'exactitude. Le *Combat de Nazareth* est à cet égard une des toiles les plus saisissantes où un artiste ait représenté la « mêlée ». Le grand groupe de droite, où les masses s'entrechoquent si tactiquement et si farouchement, où les mouvements d'ensemble des deux troupes ennemies sont si puissamment notés, au travers des épisodes de combats singuliers, est certainement un des tableaux qui donnent le plus la sensation de la guerre au temps de la Révolution et de l'Empire. Si l'on y ajoute le paysage, la couleur, on reconnaîtra que cette œuvre annonce quelque chose de la peinture moderne et « découvre la genèse des efforts qui vont suivre » (1).

VII

Gros fut donc un précurseur, sans le vouloir, et les deux grands novateurs du début du XIXe siècle, Géricault et

(1) Roger Marx, *Études sur l'École française*, 1903.

Delacroix, se rattachent étroitement à lui. Les biographes de Géricault ont insisté avec raison sur l'admiration qu'il professait pour le peintre des *Pestiférés*. Ses premiers tableaux militaires, le *Cuirassier*, le *Hussard*, dérivent directement de Gros ; le *Radeau de la Méduse* lui a emprunté non seulement quelques types, mais l'inspiration générale et l'intensité de l'expression dramatique. Et l'on a raconté que, lors de sa dernière maladie, Géricault faisait copier pour lui par Montfort et par Lehoux la *Bataille d'Eylau* et le *Combat de Nazareth*.

Avec Géricault, Delacroix est certainement l'artiste qui s'est le plus préoccupé de Gros. La publication de ses lettres et de son *Journal* permet de saisir les manifestations successives de cette influence. Dès le 12 septembre 1822 (c'était au moment de son tableau de *Dante et Virgile*), il écrit : « J'ai pris ces jours-ci la résolution d'aller chez M. Gros, et cette idée m'occupe bien fortement et agréablement. » Le 28 février 1824 : « Je pensais au bonheur qu'a eu M. Gros d'être chargé de travaux si propres à la nature de son talent. » En 1832, il assiste au Maroc à un combat entre deux chevaux : « Tout ce que Gros et Rubens ont inventé de folies n'est que peu de chose auprès. »

Nous avons pris à l'article qu'il publia dans la *Revue des Deux Mondes*, en 1848, quelques belles pages et des jugements d'une esthétique quelquefois inattendue. Jusqu'à la fin de sa vie il ne cessa pas de regarder, pour ainsi dire, de ce même côté. « Très frappé de Gros,

écrit-il encore en 1849, et principalement de la *Bataille d'Eylau*; tout m'en plaît à présent. Il est plus maître que dans *Jaffa*, l'exécution est plus libre. » Quelquefois des réserves, sur *Aboukir*, par exemple : « La crudité des tons est extrême, l'enchevêtrement de ces hommes et de ces chevaux est un peu inexcusable. » Mais il note la supériorité dans la représentation des chevaux, que lui, Delacroix, aimait beaucoup : « Géricault trop savant, Rubens et Gros supérieurs, Barye mesquin dans ses lions. L'antique est le modèle en cela comme dans le reste. » Enfin, en 1862, à la veille de sa mort : « Après Gros, issu de David, mais original par tous les côtés, Prudhon... Géricault... ouvraient des horizons infinis et autorisaient toutes les nouveautés. »

Et quand on voit au Louvre les tableaux aujourd'hui voisins de la *Bataille d'Eylau* et des *Massacres de Scio*, on a la sensation que là aussi une transposition de noms d'auteurs ne serait pas quelque chose d'absolument ridicule à imaginer. Même instinct dramatique et pittoresque, même sentiment de la couleur, plus légère, plus fine, plus riche, chez Delacroix. Et le Grec si long, étendu au premier plan des *Massacres de Scio* sur les genoux d'une vieille femme, ne rappelle-t-il pas un grand corps nu de soldat dans les *Pestiférés* ?

Mais Géricault mourut en 1824, et, à partir de cette date aussi, Delacroix entra dans des voies artistiques en grande partie nouvelles. Eux mis à part, quelle action des œuvres comme *Eylau* ou *Jaffa* ont-elles exercée sur

l'art de l'Empire ou des premiers temps de la Restauration! Ni Girodet, ni Gérard, ni Guérin, ni Carle et Horace Vernet, ni la foule des peintres secondaires qui représentèrent des scènes contemporaines ne cherchèrent ou ne réussirent à s'en inspirer véritablement. Si l'on observe que l'éclat de la renommée de Gros contribua à faire entrer la peinture de bataille et la peinture des scènes contemporaines dans le domaine autrefois plus étroit du grand art et à la hausser dans l'estime publique, on aura peut-être fait à ces œuvres leur part, qui est belle. Mais Gros ne fut jamais chef d'école et, même quand il dirigea un atelier, il n'eut pas de disciples.

Raffet, qui fut un moment son élève, est le seul qu'on pourrait rapprocher de lui; seulement, comme il arriva à son atelier en 1827, les leçons directes qu'il reçut n'entrèrent évidemment pour rien dans la formation de son esprit. Pourtant on se laisse aller facilement à comparer quelques-unes de ses lithographies épiques à l'inspiration de Gros, et il est presque permis de faire honneur au peintre d'*Eylau* de la conception de la *Revue de minuit*. C'est dans l'une et dans l'autre page le même sentiment héroïque et mélancolique à la fois, l'expression des grandeurs de la guerre et de leur néant, plus voisine de la réalité chez Gros, plus idéalisée chez Raffet : comme il convenait d'ailleurs, puisque le premier faisait œuvre contemporaine et le second rétrospective.

Tout cela admis, on observera que certains artistes marquent leur trace dans l'avenir à la mesure de leurs

convictions et de leurs desseins, soit qu'ils introduisent dans l'art une technique, soit qu'ils essaient d'y faire triompher une esthétique nouvelle. Or, nous l'avons dit, Gros n'eut jamais que des instincts techniques et il ne professa que des théories surannées. Voilà sans doute pourquoi on ne retrouve presque rien de lui dans l'art du XIXe siècle, ni en ce qui concerne la technique, ni en ce qui concerne les visées esthétiques. Il est vrai, et nous nous empressons de l'ajouter, que dans ce siècle, révolutionnaire en art comme en politique, on citerait difficilement des maîtres dont les leçons aient beaucoup duré. Gros mort, les novateurs virent en lui surtout l'homme qui avait rompu avec l'Académisme; ils oublièrent ses défaillances pour ne songer qu'à l'artiste épris de couleur et interprète des choses de son temps, ils se bornèrent à chercher en lui un protagoniste derrière lequel ils abritaient leurs hardiesses.

Aujourd'hui, on ne lui donne et on ne peut lui donner aucune place auprès de celle qu'occupent encore dans nos discussions Delacroix, Ingres ou même David. Mais pourquoi demanderait-on à tous les artistes d'être des théoriciens? Leur véritable gloire est dans leurs œuvres et dans les sensations qu'elles éveillent en nous. C'est pour cela que Gros mérite — quelquefois — d'être admiré, et que son nom est d'autant plus loué qu'il n'inquiète plus personne.

FIN

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

3693-04. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.



GROS

lemonnier

DATE DUE

JUL 0 9 1993			
DEC 0 5 2005			
JUL 0 7 1993	MAR 1 7 2011		
JUL 0 8 1994	MAR 1 6 2011		
JUL 1 4 1995			
JUL 2 0 1995			
NOV 2 7 1995			
AUG 3 0 1999			
JAN 0 2 2001			
DEC 1 2 2000			
MAY 2 3 2002			
JAN 2 0 2002			
APR 0 3 2003			
DEC 0 9 2005			
APR 1 7 2003			



Night
10/91